

BRADU-NICOLAE BALAN



PARACLISUL FACULTĂȚII DE TEOLOGIE ORTODOXĂ DIN CLUJ-NAPOCA - PROGRAMUL ICONOGRAFIC ȘI PICTURA ÎN TEHNICA FRESCEI

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

**PARACLISUL FACULTĂȚII DE TEOLOGIE ORTODOXĂ
DIN CLUJ-NAPOCA - PROGRAMUL ICONOGRAFIC
ȘI PICTURA ÎN TEHNICA FRESC EI**

Referenți științifici:

Pr. conf. univ. dr. Marin Cotețiu

Arhim. pr. univ. dr. Teofil Tia

Această lucrare a fost publicată în format fizic
la Editura Renașterea, Cluj-Napoca, în anul 2022.

ISBN 978-606-37-1501-3

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
<http://www.editura.ubbcluj.ro>

BRADU-NICOLAE BALAN

**PARACLISUL FACULTĂȚII DE TEOLOGIE ORTODOXĂ
DIN CLUJ-NAPOCA - PROGRAMUL ICONOGRAFIC
ȘI PICTURA ÎN TEHNICA FRESCEI**

*Apărut cu binecuvântarea
Înaltpreasfințitului Părinte **Andrei**,
Arhiepiscopul Vadului, Feleacului și Clujului și
Mitropolitul Clujului, Maramureșului și Sălajului*

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2022

*Dedic
această
lucrare
soției
mele
Anca
și
copiilor
noștri:
Maria,
Gabriela,
Niculina,
Ilinca
și
Nicolae*

Cuprins

Prefață	9
Argument	13
1. Zugravii de altădată și pictorii de biserici contemporani	14
1.1 Cadrul general de manifestare al zugravilor din vechime	15
1.2 Situația actuală a pictorilor de biserici	19
2. Tehnica a fresco	22
2.1. Suportul și tipurile de zidărie	25
2.2. Pregătirea zidului	25
2.3. Tencuiala	26
2.3.1 Arricio	27
2.3.1.1 Varul	27
2.3.1.2 Materialele de umplură și apa	32
2.3.1.3 Problemele care apar la tencuiala pe beton	34
2.3.2 Intonaco	35
2.3.2.1 Pregătirea varului cu câlți	36
2.3.2.2 Aplicarea stratului de intonaco	38
2.3.2.3 Executarea desenului	40
2.4 Pelicula de culoare	42
2.4.1 Pigmenții	46
2.4.2 Clasificarea pigmentilor	48
2.4.3 Aplicarea culorii	56
3. Culoarea și valențele ei simbolice în pictura bizantină	58
3.1 Aurul	60
3.2 Albul	60
3.3 Albastrul	61
3.4 Roșul	62
3.5 Purpura	63
3.6 Verdele	63
3.7 Brunul	64
3.8 Negrul	64
4. Spațiul liturgic – relație, simbol, semnificație	66
5. Programul iconografic – aspecte generale	72
5.1 Descrierea bisericii – arhitectura	75

5.2 Iconografia și pictura turlei	77
5.2.1 Cetele îngerești și liturghia îngerească	84
5.2.2 Registrul profeților	102
5.2.3 Evangheliștii	116
5.2.4 Alte reprezentări ale Mântuitorului Hristos	119
5.3 Altarul	122
5.4 Naos și pronaos – ciclul istoric	183
5.4.1 Viața Maicii Domnului	236
5.4.2 Viața Sfântului Nicolae	246
5.4.3 Registrul ecclesiei – rugăciunea sfinților	254
5.4.4 Galeria voievozilor, mărturisitorilor, ierarhilor și a părinților contemporani	274
5.5 Pronaos – Hristos în slavă la A Doua Venire	288
Concluzii generale	300
Bibliografie	305

PREFAȚĂ

Icoana – imaginea în slavă a omului, a Bisericii și a lumii

Paraclisul „Sfântul Nicolae” al Facultății de Teologie Ortodoxă din Cluj

„*La început era Cuvântul*” (Ioan 1,1). Așa își începe Sfântul Apostol Ioan evanghelia sa. Iar, pe firul matematic, Cuvântul este chipul Tatălui, adică icoana Acestuia. De aici, următoarea idee ar putea fi exprimată astfel: „*la început a fost I(i)coană*”. Sfântul Apostol Pavel întărește acest înțeles atunci când, în Epistola către Coloseni, afirmă: „*Acesta (Hristos) este chipul lui Dumnezeu celui nevăzut, mai întâi născut decât toată făptură*” (Coloseni 1, 15). Iar cea de-a treia idee în acest triptic vine în consecință, lumea însăși este un limbaj al cuvintelor, dar și o întâlnire a icoanelor, după modelul Cuvântului și a Icoanei de dincolo de timp.

În acest cadru se mișcă omul-icoană în dorul său către prototip și, pe măsură ce se apropie de Acesta, capătă caracteristici dintre cele mai specifice și definitorii. Icoana, prin excelență, îi devine scop pentru o viață și de-o viață, iar, pentru acest deziderat, se înconjoară de icoane, care să îi dea mărturie despre Icoană și despre cum se poate deveni icoană. Această realitate descrie B(b)iserica, drept loc al sălășluirii Icoanei și a icoanelor celor care anunță și indică casa lor de drept, dar și a noastră, Împărăția. „*În biserica slavei Tale stând, în cer ni se pare a sta*”, acest tropar al utreniei ne indică această conexiune vizuală.

În sensul celor afirmate aducem o altă mărturie evanghelică de la același autor, aplicată direct „metodologiei” misionare în Biserica Ortodoxă – „*Vino și vezi!*” (Ioan 1, 46), făcând apel la primul simț prin care omul ia contact cu realitatea imediată, capabil să-l așeze ulterior pe o cale și să inaugureze chiar o relație. Simțul vizual, din spațiul fiziologic se transferă către cel spiritual prin contactul cu icoană, de vreme ce icoana face trecerea între aceste două planuri pe modelul lumea de jos și cea de sus, material –spiritual, pământ-Împărăție. Icoana face „peretele” subțire și ne transferă tainic în starea „*între deja și nu încă*”. În mod deosebit lucrul acesta se întâmplă în Biserică, icoană a slavei lui Dumnezeu, unde și el, omul, devine icoană a slavei dumnezeiești, dar și lumea întreagă este atrasă înspre această stare prin chemarea și lucrarea care se săvârșește în/ prin Biserică.

După această introducere, ne vom referi în partea a doua a acestui text la cercetarea Părintelui Arhidiacon Nicolae Bălan, ce însoțește lucrarea de pictură de excepție realizată în Paraclisul „Sfântul Nicolae” al Facultății de Teologie Ortodoxă din Cluj-Napoca. Un program iconografic specific, argumentat teologic, adaptat la o arhitectură anume, într-un ton unitar de culoare și chipuri, și, toate la un loc, în contextul mai larg al artei bizantine, în tehnica fresco, lecturată în evoluția ei până în contemporaneitate.

Problematica „nerezolvată” la nivelul dialogului teologico-artistic a fost evidențiată de autor și reprezintă chiar punctul de plecare. Este vorba de întâlnirea dintre tradiție și originalitate, dintre erminie și inspirația artistică. Fără să se lase purtat în dialectici, de regulă narcisiste, autorul se plasează în „siguranța” unei rânduieli bine cunoscute, dar și verificate personal la Sfântul Munte Athos, în anumite biserici bizantine din Italia sau Turcia, iar după această călătorie formatoare, se așează smerit și în rugăciune în fața Icoanei, cerându-i dar pentru „a scrie” icoane, într-un spațiu concret și un context specific. Mai era nevoie, ascetic vorbind, de un element – un cuvânt căruia să-i dea ascultare – solicitarea Părintelui Mitropolit Andrei. Așa se face că, acum vorbind la timpul prezent, un viitor al trecutului în acea vreme, s-a născut acest veșmânt iconografic, într-o școală superioară de Teologie, cu scop vădit duhovnicesc, personal și comunitar, dar și cu unul pastoral – această biserică să se constituie într-un model pentru alte ulterioare ctitorii, în sensul în care unii, poate mulți, dintre cei care au studiat sau vor studia în această instituție să aibă puncte de reper solide pentru eventualele proprii ctitorii de mai târziu. Această situație se revelează drept o șansă și o cinste pentru autor, dar și o responsabilitate, în consecință, pentru acum și pentru mai încolo.

Paraclisul Sfântul Nicolae se arată în aceste momente, considerat în întregime, icoană a slavei lui Dumnezeu pe pământ prin harul vărsat la târnosire, dar și individual, întâlnire fericită a icoanelor reprezentate cu „Icoana”, Cuvântul Hristos – „*Minunat este Dumnezeu întru sfinții Săi*” (Psalmul 67, 36). Dar, și cu aplicabilitate practică imediată, pentru cei care participă la slujbe, studenți, profesori sau alți închinători, ei înșiși icoane care se scriu la timpul prezent prin lucrarea tainică pe care Hristos o realizează aici.

Mai adăugăm un lucru vizavi de programul iconografic care îi dă acea notă de originalitate „necesară” unui pictor, fie el și de icoane. Este vorba de biografia Sfântului Nicolae, ilustrată iconografic, ca o invitație la apropiere de ocrotitorul paraclisului în toată concretețea unei experiențe imediate, personale și accesibile. Iar, în al doilea rând, menționăm și prezența unor părinți duhovnicești recenți și aparținători neamului nostru, ca o punte de legătură între sfinții vechi ai Bisericii și vremurile actuale, în interiorul unei continuități

duhovnicești care caracterizează însăși viața Bisericii în ortodoxia și ortopraxia ei corespunzătoare.

Și tot acest program iconografic realizat cu rugăciune și măiestrie se vede acum, prin această bază teoretică, teologică și tehnică deopotrivă, prezentat, argumentat și explicat, concretizându-se într-o mistagogie iconografică, teologică, dar și duhovnicească, deschisă, accesibilă și necesară celor care se apropie de inițierea și înțelegerea, în consecință, a ceea ce presupune o biserică și pictura ei în tradiția ortodoxă, în particular Paraclisul studențesc Sfântul Nicolae din Cluj-Napoca.

Îl felicităm pe Părintele Arhidiacon Nicolae Bălan pentru această cercetare academică serioasă, dar și pentru pictura frumoasă pe care ne-a dăruit-o în paraclisul facultății, context la îndemână pentru a trăi anticipativ frumosul dumnezeiesc și a ne odihni întru cele ale Împărăției. Suntem convinși că acest volum va fi de folos specialiștilor în zona iconografică, dar și celor care se vor apropia cu râvnă de înțelegerea ortodoxiei și prin prisma icoanei.

Conf. univ. dr. † **BENEDICT (Vesa) Bistrițeanul**

Episcop-vicar al Arhiepiscopiei Vadului, Feleacului și Clujului

ARGUMENT

În *Erminia picturii bizantine* a lui Dionise din Furna, chiar la început, sunt indicate două căi ce pot fi urmate pentru a deprinde meșteșugul iconografiei. Prima ar fi aceea de a ucenici pe lângă un maestru, iar cea de-a doua de a copia pe vechii maeștri urmărind lucrările lor într-un mod nemijlocit.

Tehnica *a fresco* are o vechime multimilenară, însă sub influența Renașterii, a picturii în ulei și a altor tehnici moderne mai facile, a fost treptat abandonată și de către latura mai conservatoare a artiștilor bizantini. Așa se face că, la începutul sec. al XX-lea, rar se mai găseau pictori care să cunoască această tehnică. Revenirea în atenția artiștilor a practicării tehnicii *a fresco* a fost favorizată de amplul proces de restaurare a monumentelor istorice din arealul lumii ortodoxe. În țara noastră, acest proces a fost încurajat de către Biserica Ortodoxă, mai ales după anul 1990.

Lucrarea de față își propune să prezinte un demers al căutărilor personale, legate de iconografia bizantină, început cu mult timp înainte de studiile doctorale. Urmând ambele căi de cunoaștere, am apelat atât la sursele scrise, cât și la studierea picturii monumentelor istorice, ajutat de experiența dascălilor mei, pentru a putea dobândi un cumul de informații și abilități, care să-mi permită experimentarea practică a acestei tehnici. Această cercetare a prins contur mai ales în timpul elaborării prezentei teze, care cuprinde un studiu teoretic și practic, dar și o sinteză a aspectelor ce țin de programul iconografic al unei biserici – aplicate la cazul concret al *Paraclisului Sf. Nicolae*. Înțelegerea principiilor ce guvernează distribuția temelor iconografice, a semnificațiilor spațiului liturgic, a diferențelor ce decurg din specificul arhitectural, dictează o schemă – cadru pe care se articulează iconografia întregii bisericii.

Aplicarea cunoștințelor teoretice și practice documentate în această lucrare, poate constitui un exemplu de abordare a drumului ce trebuie parcurs pentru înveșmântarea cu haină picturală a unui spațiu eclesial. Menționarea modului de lucru, a abordării problemelor plastice întâmpinate, împreună cu rezolvările găsite, se înscriu în lungul șir al Tradiției picturii bizantine, la care aduc o mică contribuție personală prin actualizarea acestor informații. De asemenea, partea de creativitate în cadrul canonului bizantin, prin zugrăvirea unor personalități și părinți duhovnicești contemporani, constituie un aspect de noutate important. Toate aceste aspecte pot fi un suport pentru studiul iconografiei în învățământul superior sau pe șantierul de pictură.

Capitolul 1. ZUGRAVII DE ALTĂDATĂ ȘI PICTORII DE BISERICI CONTEMPORANI

Lumea artei a cunoscut o schimbare de mentalitate în ceea ce privește raportarea la cel ce practică actul artistic. Această schimbare de mentalitate este în continuă desfășurare. Înțelegerea antică într-o ierarhizare valorică presupunea calitatea de *ucenic*, apoi cea de *calfă*, considerate de comunitățile de arhitecți, sculptori și pictori ca fiind niște grade ale îndemnării, trepte ale priceperii, aprofundări ale științei și înțelegerii în toate meseriile. Deasupra celor două trepte mai sus amintite se găsea, cu un respect apreciabil din partea comunității pentru o cariera strălucită, cea de *maestru*. Acest titlu provine din latinescul *magister*, de la *magis* – *mai mare* - și este o recunoaștere a supremei autorități în domeniu. Termenul a fost folosit în întregul Ev Mediu, iar din secolul al XIII-lea apare în latina vulgară cel de *maestro* sau *mastro* și reprezenta pe cel ce știe să facă un lucru bun, din punct de vedere tehnic mai întâi.

În *Tratatul de pictură* al lui Cennino Cennini întâlnim termenul de maestru atunci când se referă la nevoia ca la început „să te pui sub conducerea unui maestru care să te învețe”¹ sau atunci când recunoaște în alte opere „mâna marilor maeștri”.

Treptat se face apropierea de sens dintre *doctor* și maestru. Ghiberti L. în *Comentarii* îl numește pe Tadeo Gaddi un „*doct maestru*” („*dottissimo maestro*”). Termenul de maestru este larg folosit și în dicționarele de artă din secolul al XVIII-lea, însemnând fie artistul semnalat pentru calitatea operelor sale, fie șeful unui atelier care predă învățătura ucenicilor. Pentru cea din urmă accepțiune, adică cea de „profesor” se optează începând din secolul al XVI-lea, atunci când se pune accentul pe predarea meseriei în artele desenului în atelierul propriu sau cel al Academiiilor. Profesorul este un cunoscător, un expert capabil să distingă autenticitatea unei maniere picturale, să identifice falsificatorii sau imitatorii cutărui artist.

Arta a scăpat treptat de „titlul” de maestru, acesta fiind folosit rar și fără prea multă convingere. Termenul de profesor nu pare să aibă o cale mai triumfală. Astfel, legând vechi sinonime, s-a ajuns la o altă invenție contemporană – doctoratul – care pare să crească din umbra și golul mai vechilor calificative. Ceea ce fusese „*dottissimo maestro*”, pare să aspire a fi „*profesor doctor*” în arta picturii.

Pentru maeștrii picturii românești cum ar fi Andreescu, Grigorescu, Luchian, sau pentru profesorii de odinioară ai Academiiilor de Artă, acest termen de „*doctor*” în arte vizuale

¹ Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*, Ed. Meridiane, București, 1997, p37

nu avea nici o rezonanță și, dacă ar fi să-i punem în aceleași grafice de azi, ei nu ar putea să predea la clasă fără acest titlu. Doctoratul în viața dascălului de pictură este o noutate, iar proba unui pictor cred că ar trebui să fie doar cea a picturii².

La această probă a picturii erau supuși învățăceii de altădată, atunci când treceau de la stadiul de ucenic la cel de calfă în mediul pictorilor de biserici, atât în țara noastră, cât și în spațiul balcanic sau cel rusesc.

1.1 CADRUL GENERAL DE MANIFESTARE AL ZUGRAVILOR DIN VECHIME

Despre icoană s-a vorbit și s-a scris mult, mai ales în ce privește partea teologică. A fost studiată de numeroși critici de artă cu mare interes și cu o competență remarcabilă, dar aceste aspecte „văzute” ale icoanei nu ne spun totul. Mai rămâne o altă parte a lucrurilor ce stă în umbră: atelierul pictorului de icoane, cu tot ce presupune acesta, și nu în cele din urmă, însuși pictorul de icoane sau zugravul de biserici.

Despre această tagmă a iconarilor s-a vorbit până nu demult destul de puțin. Lipsa de informații scrise pe această temă se datorează faptului că aceste tradiții treceau de la o generație la alta în mod oral și într-un cerc închis. Tainele meseriei începeau a fi transmise prin participarea la o ceremonie cu caracter festiv dar și tainic, în același timp (taină în sensul înțelegerii tainelor Bisericii în general). Aceasta avea loc în mijlocul adunării solemne a pictorilor dintr-o regiune, se oficia în biserică de către preot sau în anumite cazuri chiar de către episcop, într-o perioadă a anului bisericesc plină de bucurie și de lumină. Este vorba despre vecernia ce ține de Lunea din Săptămâna Luminată, care se prăznuiește în cea mai importantă zi din întregul an bisericesc – Ziua Învierii. Așezarea consacrării pictorului iconar în această zi nu este pusă deloc întâmplător.

Orice celebrare liturgică are așezată în rânduiala tipiconală o citire din textul Sfintei Scripturi, fie doar ca o referire la un eveniment de care este legată celebrarea respectivă, fie, după anumite reguli, este redat treptat, prin citiri succesive, parțiale, întregul text al unei Evanghelii. În cadrul Liturghiei, care este și slujba centrală a Bisericii, sunt citite pericope evanghelice legate de sărbătoarea prăznuită în ziua respectivă.

Așezarea rânduiei de primire a ucenicilor în rândul pictorilor consacrați în ziua aceasta, pe lângă faptul că este pusă sub semnul bucuriei generale prilejuite de sărbătoarea pascală, are o strânsă legătură cu pericopa evanghelică citită în cadrul Vecerniei. Citirea se

² Confer H. Paștina, *Ascult și privesc*, Alba Iulia, Ed. Reîntregirea, 2010, pp. 32-38.

face din *Evanghelia de la Ioan*, cap.1, iar fragmentul care motivează această ceremonie este următorul: „Și Cuvântul trup S-au făcut și S-au sălășluit întru noi și am văzut slava Lui, slavă ca a Unui născut din Tatăl, plin de har și de adevăr.”³

Acest text reprezintă cheia care a deschis înțelegerea problemei reprezentării Domnului Hristos în icoană. Disputa iconoclastă tranșată la Sinodul de la Niceea din 787 și întărită mai apoi la 843, a avut în centrul său argumentul întrupării Fiului lui Dumnezeu. Sfântul Gherman al Constantinopolului susținea că: „Noi desenăm chipul înfățișării Sale omenești după trup, și nu al dumnezeirii care rămâne incomprehensibilă și invizibilă.”⁴

În conștiința Bisericii, prăznuirea bucuriei euharistice pascale era dublată de această reamintire a Duminicii Ortodoxiei, prin prăznuirea celor care mărturisesc prin icoană că „*am văzut slava Lui*”.

În calendarul bisericesc există o rânduială prin care fiecare prăznuire a unui eveniment important din istoria mântuirii, este urmată a doua zi de prăznuirea persoanelor care au participat în vreun fel la acel eveniment. Astfel, după Nașterea Maicii Domnului sunt prăznuiți părinții ei: Sfinții Ioachim și Ana. Sărbătorile mari au rânduită o perioadă de una sau mai multe zile rezervate aducerii aminte de persoanele ori evenimentele ce stau în strânsă legătură cu praznicul respectiv. Cinstea de care se bucurau vechii iconari în comunitatea bisericească, asemănătoare celei datorate preoților, a dus ca primirea ucenicilor în rândul calfelor să fie așezată liturgic în această zi, numită și *Lunea Luminată*.

În duminicile următoare se face referire la alte evenimente care stau în strânsă legătură cu Învierea Domnului. Sunt prăznuiți Toma, împreună cu „toți cei ce n-au văzut și au crezut”, în a doua duminică, iar în a treia, femeile putătoare de miruri care au mers dis-de-dimineată la mormântul Domnului, pentru a împlini rânduiala de îngropare a Acestuia, rânduială ce din pricina grabei iudeilor nu fusese săvârșită complet. Femeile purtătoare de miruri au devenit primele persoane care au avut binecuvântarea de a-L vedea înviat pe Domnul Hristos, Care li S-a arătat în Grădina Ghetsimani și a Căruia Înviere au vestit-o ucenicilor Săi.

În Erminia sa, Dionisie din Furna redă în cadrul „îndrumărilor către cel ce voiește a deprinde meșteșugul zugrăviei” rânduiala de consacrare a zugravilor în care preotul cere pentru ucenicul începător de la Dumnezeu: „luminează, înțelepțește sufletul, inima și cugetul robului Tău... (cutare); și mâinile lui le îndreptează fără de prihană și prea bine a zugrăvi

³ *Biblia*, ediția 1914.

⁴ Sf. Gherman al Constantinopolului, *Patrologiae cursus, serie graeca* (editor: J. P. Migne), Paris, 1857 și urm., 26, 708 C, cf. 709 A, *apud* Christoph Schönborn, *Icoana lui Hristos*, Ed. Anastasia, București, 1996, p. 142.

chipul asemănării Tale și al Preacuratei Maicii Tale și al tuturor sfinților, întru a Ta slavă și întru strălucirea și înfrumusețarea sfintei Tale biserici.”⁵ Aceste două caracteristici, respectiv: inima luminată și cugetul înțelept, sunt cerințe de mare înălțime duhovnicească și umană, fără de care lucrarea iconografiei ar rămâne la un nivel grosier. Pentru a trece peste toate greutățile ce-i stau înaintea se cere ajutorul primului iconar al Bisericii, Sfântul Evanghelist Luca: „și-l izbăvește pe dânsul de toată diavoleasca uneltire, sporind în toate poruncile Tale, prin mijlocirile Preacuratei Maicii Tale, ale Sfântului slăvitului Apostol și Evanghelist Luca și ale tuturor Sfinților Tăi. Amin.”⁶

În ziua consacrării, ucenicul era dator să aducă la biserică ouă pictate de el, și, ca dovadă de stăpânire a meșteșugului, o icoană ce reprezenta Învierea Domnului. În acest mod mărturisește, asemeni mironosițelor care le-au vestit celorlalți ucenici, că L-a văzut pe Domnul înviat. Iconarul este chemat de Biserică la vedere și la mărturisire. Ucenicul primea la sfârșitul slujbei haine noi și încălțări, săruta mâna preotului în semn de mulțumire pentru mijlocirea obținerii *Harului* și a binecuvântării cerești, apoi pe a starostelui, ca o formă de smerenie și supunere față de primul dintre cei egali în *Har* ai breslei, și era îmbrățișat de toți ceilalți și primit în rândul calfelor. Devenirea sa ca zugrav de biserici pornea pe un drum ceva mai abrupt, cu cerințe mai mari, urmând ca meșterul său să-i dezvăluie toate tainele iconografiei, atât tehnice cât și teologice sau duhovnicești. Aceasta era o datorie din partea meșterului, trebuind ca el însuși să adauge la experiența înaintașilor și pe cea personală și să nu ascundă nimic din cele ce a dobândit până atunci.

În ceea ce privește situația starostelui, C. Săndulescu-Verna remarcă faptul că acesta avea o situație privilegiată în rândul pictorilor de biserici. O „carte domnească de mână”, emisă de către voievodul Nicolae Mavrocordat în anul 1786 și acordată unui pictor Ioniță, investit *nacabaste*, îi dădea acestuia „drept de judecată asupra ucenicilor și calfelor din breasla zugravilor”⁷.

Unele „cărți de pictură” – *Erminii*⁸ ale zugravilor români sau ale celor din Răsăritul ortodox – prezintă, mai ales în prefețele sau predosloviile lor, câteva informații despre această consacrare a zugravilor, prin care se făcea trecerea de la stadiul de ucenic la cel de calfă. Alte informații legate de acest subiect au fost transmise pe cale orală, dar, cel mai adesea acestea s-au stins odată cu generațiile de pictori care le-au purtat. Tradiția picturii românești de

⁵ Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sophia, București, 2000, p. 22.

⁶ Idem

⁷ C. Săndulescu-Verna, *Vechii zugravi, tradiții uitate*, în rev. „Îngerul”, Buzău, 1937, nr. 1-2, pp. 34-38.

⁸ *Erminii* – culegeri de recomandări manuscrise referitoare la iconografia ortodoxă, la programele iconografice și la materiile prime, materialele, tehnicile și ustensilele folosite de pictorii bisericești. Au circulat doar între pictorii bisericești și ucenicii lor, sub formă de manuscrise în limbile greacă, română sau rusă.

biserici a avut mult de suferit în ultimele două-trei secole. O serie de practici, atât tehnice, cât și spirituale au fost neglijate și până la urmă date uitării de către generații întregi de pictori sau oameni ai Bisericii în general.

Printre puținele mărturii consemnate în aria românească pe această temă se numără și cea a pictorului de biserici de la începutul secolului al XX-lea, Costin Petrescu⁹. Descendent al unei familii de vechi zugravi, acesta și-a prezentat unele amintiri despre copilăria sa în atelierul tatălui său, într-o conferință și un articol de ziar. În ultimul sfert al veacului al XIX-lea, consacrările pictorilor de biserici nu se mai făceau urmărind strictețea celor din vechime, însă totuși acestea aveau un caracter obligatoriu în drumul devenirii ca iconar, fiind considerate indispensabile pentru dobândirea *Harului* de a picta și de a crea o icoană care să fie folosită în cadrul cultului religios. Astăzi aceste consacrări au dispărut din practica de cult, cu foarte puține excepții, ce țin mai mult de râvna personală a unor tineri iconari.

În vechime nu exista o rânduială de slujbă în cadrul cultului prin care să se sfințească o icoană – și pentru că toți iconarii treceau prin această rânduială în cadrul căreia deveneau „sfințiți”, *Harul* dumnezeiesc lucrând prin mâna lor, asemeni preotului. Astfel, icoanele pictate, din momentul terminării lor, moment marcat de scrierea numelui, se considerau a fi sfinte de către întreaga comunitate. Acest act, prin care se scria numele sfântului pe icoană, era, în unele cazuri, făcut de către preot, ca și garant al asemănării sfântului cu prototipul. Treptat, pe fondul diluării sau chiar al pierderii acestei tradiții de consacrare a iconarului, au apărut, mai întâi în tradiția slavă, apoi și în cea românească, anumite *rugăciuni de sfințire* a icoanei, pe care le săvârșește preotul sau episcopul.

Păstrarea *Harului* cu care era investit iconarul în momentul primirii lui în comunitatea pictorilor bisericești în treapta de calfă – pictor care poate să lucreze umăr la umăr cu „meșterii mari” (echivalentul în lumea occidentală ar fi „dottissimo maestro”), se făcea printr-un efort constant de dobândire a cunoștințelor necesare practicării meseriei, dar și printr-o asceză personală, într-o atmosferă de respect și bună-cuviință. Astfel, era o practică obișnuită ca în timpul lucrului un ucenic să citească anumite pasaje din scrierile Sfinților Părinți, din *Viețile Sfinților* sau din Biblie, care puteau fi ușor înțelese în timpul lucrului în comun. Rugăciunea, postul, smerenia, participarea la viața liturgică a bisericii și în general o viață cumpătată, erau condiții general obligatorii pentru toți. Întâlnim totuși cerințe privitoare

⁹ C. Petrescu, *O consacrare artistică în ziua de Paști*, în ziarul „Universul”, București, XLIX, 20, 9, 1 mai 1936.

la o viață morală cu exigențe sporite la așa-numitul „Sinod al celor o sută de capete”, ce a avut loc la Moscova în anul 1551.

Transmiterea meseriilor în Evul Mediu se făcea pe linie familială, însă pictorii de biserici își trimiteau copiii să facă ucenicie la alți pictori, cerând ca aceștia să le asigure cele necesare traiului, să-i învețe tainele meșteșugului și, dacă e nevoie, să folosească pentru aceasta și „nuiua”.

Putem lesne observa diferența de mentalitate dintre lumea zugravilor de altădată și cea a pictorilor de biserici de astăzi, dar mai ales diferențele dintre pictorul laic și iconar. Chiar apelativul de *zugrav* sau *zograf* avea un alt înțeles. Acesta izvorăște din limba greacă și înseamnă „scriitor de viață”. Se mai folosea și *aghiografos*, termen comun cu cel al scriitorilor de sinaxare. Actul pictării de icoane era înțeles ca o scriere (*graphein*) de viață (*zoi*). Poziția în care se așeza zograful în raport cu munca sa era înțeleasă diferit în comparație cu maestrul european și dintr-o altă prismă. Cu foarte puține excepții, icoana nu se semnează. Cîntea se aduce nu iconarului, oricât de vestit sau priceput ar fi el, ci persoanei reprezentate în icoană. Iconarul picta cu conștiința datoriei de a participa la Tradiția Bisericii, Tradiție din care se adăpa și el prin succesiunea de meșteri de la care a primit tainele zugrăvirii.

În cazurile rare când întâlnim icoane semnate vom fi surprinși să descifrăm un mod cu totul aparte de a dezvălui această urmă a celui ce a pictat: „Din mila lui Dumnezeu, făcutu-s-a această sfântă icoană prin mâna multpăcătosului rob, ...” La Horezu, în biserica principală a mănăstirii, întâlnim aproximativ același text ca și în alte locuri din lumea grecească: „prin mâna noastră, a prea umililor zugravi”. Cu cât ne apropiem de zilele noastre, numărul icoanelor iscălite este din ce în ce mai mare și poate fi interesant de observat dacă acest fapt nu este proporțional cu scăderea nivelului vieții duhovnicești a pictorilor și, respectiv, cu diminuarea calității artistice a picturii bisericești.

1.2 SITUAȚIA ACTUALĂ A PICTORILOR DE BISERICI

Remarcăm grija pe care o purta Biserica membrilor ei care se ocupau cu împodobirea lăcașelor de cult în vechime. Situația a evoluat în contextul organizării societății în general la nivel administrativ. Deprinderea unei meserii care se practica doar în cadrul breslelor, a fost preluată de învățământul de stat. Unele categorii de meserii au păstrat o formă mixtă de recunoaștere a competențelor profesionale, învățământ de stat, apoi un stagiul de pregătire (perfecționare) sub îndrumarea unei persoane (maestru) sau instituții care este recunoscută pentru nivelul calitativ înalt de practicare a respectivei profesii.

În cazul pictorilor de biserici, situația este asemănătoare altor meserii ca avocații sau arhitecții. Diferența esențială este că recunoașterea și abilitarea pictorilor se face de către Biserică prin aparatul ei administrativ. Menționăm că practica nu este unitară în toate țările ortodoxe, referirea noastră se face doar pentru Biserica Ortodoxă Română (B.O.R.). Pictorii de biserici, pentru a avea dreptul de practică trebuie să fie acreditați de o *Comisie de Pictură Bisericească* (C.P.B.), alcătuită din pictori și restauratori cu experiență, recunoscuți pe plan național, istorici de artă, teologi și preoți – de regulă profesori ai învățământului universitar, în frunte cu Patriarhul B.O.R. Această *Comisie* funcționează după *Statutul pentru organizare și funcționare al B.O.R.*, iar toți pictorii se ghidează în activitatea lor după un *Regulament*, care prevede grade de ierarhizare a pictorilor, a bisericilor ce urmează să fie pictate, și alte norme, obligații sau chiar sancțiuni. Același cadru prevede modul în care un ucenic poate deveni pictor bisericesc, organizează examene de autorizare, verifică șantierele de pictură și programele iconografice.

Observăm că libertatea de manifestare a elanului artistic pentru această categorie de pictori este supusă unei priviri atente. La fel ca în vechime, pictorul de biserici trebuie să respecte prin arta sa în primul rând adevărurile dogmatice ale credinței. Modalitatea plastică de exprimare a acestora este văzută ca o continuare a tradiției înaintașilor. Nu putem vorbi de o libertate artistică deplină, ci mai degrabă de o *libertate în canon*. Modul de transmitere și deprindere a meșteșugului a rămas pe șantierul de pictură sau în ateliere. Unele echipe de pictori contemporani sunt preocupate de copierea modelelor artei bizantine întocmai, altele încearcă să se adapteze cerințelor comanditarilor făcând deseori rabat la calitatea lucrării, în timp ce o altă categorie încearcă să aducă un suflu nou prin găsirea unor noi metode picturale de a figura chipurile iconice. Astfel de tendințe înnoitoare se întâlnesc și la pictorii de biserici din Grecia sau Rusia. Ele se datorează, de regulă, parcurgerii mai întâi a învățământului artistic modern și descoperirii ulterior a iconografiei. Vederea icoanei doar ca obiect artistic, duce adesea la derapaje, dacă conținutul ei dogmatic nu este deplin respectat.

Preocuparea mea personală, manifestată încă de la sfârșitul studiilor liceale, a fost de a înțelege această lume tainică și fascinantă în același timp. Dificultatea imediată a constat în greutatea înțelegerii limbajului plastic, cumulată cu lipsa de informații despre tehnica icoanei și a frescei. Generația de pictori care lucra pe șantierele de pictură în anii '90 nu manifesta la acel moment o deschidere către cei tineri. Pictura bizantină constituia un segment de nișă foarte îngust. O primă apropiere de această zonă a fost facilitată de *Erminia picturii bizantine* a lui Dionisie din Furna, care a deschis seria întrebărilor legate de tehnică, termeni arhaici și nu în ultimul rând, programele iconografice ale bisericilor. În lipsa unui maestru care să-mi

ghideze pașii, am fost nevoit să cercetez fiecare sursă posibilă pentru a afla răspuns la preocuparea ce devenea tot mai acaparantă. În timpul studiilor universitare golurile pe care resimțeam la început sau aplanat, făcând loc altor căutări mai adânci în acest domeniu. Pictura murală, prin tehnica frescei este departe de a fi o pictură rigidă, închistată în reguli. Canonul, metoda de lucru și modul clar de exprimare plastică sunt mai degrabă un sprijin care ajută artistul pentru a găsi împlinire în compunerea unor suprafețe monumentale și a rezolva ansambluri diverse din punctul de vedere al arhitecturii. Fresca presupune un timp de lucru scurt, cu rezultate concrete foarte rapide, dar necesită o atenție permanentă. Un demers de cercetare în pictura bizantină presupune o colaborare deschisă cu colegii de breaslă. Doar folosind principiul vaselor comunicante, prin împărtășirea experiențelor proprii și deschiderea spre nevoile celuilalt, toată lumea are de câștigat. Astfel de deschideri pot fi prilejuite de sesiunile de comunicări organizate cu ocazia *Conferințelor pictorilor și restauratorilor bisericești* organizate de către Patriarhia Română, workshop-urile prelungite sau colaborarea și schimbul de experiență dintre echipe, direct pe șantierele de pictură.

CONCLUZII

Concluzia firească pe care o putem trage este că iconarii și zugravii de biserici de altădată, de la noi sau din alte spații ortodoxe, erau păstrători și următori ai Tradiției Bisericii. Atât Biserica, cât și pictorul bisericesc, priveau la fel rolul, modul de realizare și funcționalitatea icoanei și calitățile neapărat necesare unui creator de artă sacră. De asemenea, fără ajutorul *Harului* divin, obținut și păstrat printr-o *consacrare* și o asceză continuă, se considera că nu se poate obține o icoană care să fie la rândul ei purtătoare de har. Vocația celui ce pictează chipul Domnului Hristos se arată astfel ca fiind nu doar una tehnică, meșteșugărească în domeniul picturii, ci mai ales una mărturisitoare. Recuperarea tradiției vechi a meșterilor zugravi este o datorie a generației actuale, care poate fi împlinită doar prin efortul comun de cercetare a documentelor păstrate, a bibliografiei din domeniu, a experimentării practice continue bazată pe analiza monumentelor medievale.

Constrângerile tehnice sau formale ale picturii bizantine pot fi folosite ca repere, puncte de sprijin și de ghidare, pentru a obține o calitate expresivă maximală a imaginii. Creativitatea nu a fost îngrădită în nici un fel la nivel plastic, nu există reguli stabilite de către sinoade care să restricționeze exprimarea plastică prin anumite materiale sau tehnici. Principiul folosirii lor este strâns legat de durabilitatea și noblețea materialelor. Această moștenire de secole trebuie documentată și lăsată generațiilor viitoare.

Capitolul 2. TEHNICA A FRESCO

Fresca este una din cele mai durabile tehnici prin care pictura seculară, la capătul unei lungi serii de metode artistice, a câștigat un blazon de înaltă noblete. Denaturarea cuvântului „frescă” a accentuat valențele sale prin folosirea lui în literatură și ne-a îndepărtat de semnificația adevărată a acestui termen care-și găsește originea în cuvântul italian *fresco*, însemnând „proaspăt” și nimic altceva. Astăzi se obișnuiește a numi frescă orice decorație murală, chiar și pânze pictate în atelier și marufate pe zidurile unui edificiu, indiferent de genul de pictură utilizat¹⁰.

Considerată drept cea mai importantă descoperire în materie de pictură, această tehnică s-a bucurat în vechime de un mare prestigiu. Vasari considera că „dintre toate lucrările pe care le fac pictorii, pictura pe zid în frescă este cea mai măiestră și cea mai frumoasă...”¹¹.

Ea își are numele – contrar celorlalte genuri de pictură (acuarela, tempera, ulei, etc.) – nu de la materialele pe care le folosește, ci de la baza pe care se pictează, adică tencuiala, care trebuie să fie proaspătă¹².

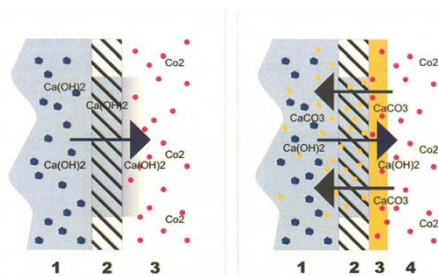


Figura 2.1. Schema grafică a reacției de transformare a hidroxidului de calciu în carbonat de calciu: 1. strat de intonaco format dintr-un amestec de var și nisip; 2. strat de culoare; 3. peliculă de carbonat de calciu formată din reacția hidroxidului de calciu cu dioxidul de carbon existent în aer; 4. aer atmosferic

Conform etimologiei, prin frescă înțelegem pictura executată pe tencuiala proaspătă, astfel încât pigmentii să fie fixați prin carbonatarea varului (hidroxid de calciu) conținut în tencuială. Pigmentul, amestecat cu apă, este depus de pensulă pe suprafața unei tencuieli sau spoieli pe bază de var. Când aceasta începe să se usuce, hidroxidul de calciu, pe care îl conține dizolvat, migrează spre suprafață unde reacționează cu anhidrida carbonică din aer pentru a forma carbonatul de calciu, în vreme ce apa se evaporă.

¹⁰ C. Petrescu, *L'art de la fresque*, Ed. Lefranc, Paris, 1932, p. 5.

¹¹ G. Vasari, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, vol. I, cap. V, București, 1962, p. 128, apud C. Săndulescu-Verna, *Materiale și tehnica picturii*, Ed. Marineasa, Timișoara, 2000, p. 351.

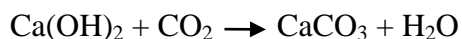
¹² C. Săndulescu-Verna, *op. cit.*, p. 351

Hidroxid de calciu	
Formulă chimică	Ca(OH) ₂
Alte denumiri	Var stins / lapte de var
Masă moleculară	74.093 g/mol
Densitate și fază	2.211 g/cm ³ , solid
Solubilitate în apă	0.185g/100 cm ³ $K_{sp} = 7.9 \times 10^{-6}$
Punct de topire	580 °C
Punct de fierbere	
Structură cristalină	Hexagonală

Tabelul 2.1. Hidroxid de calciu – informații generale și proprietăți

Carbonat de calciu	
Formulă chimică	CaCO ₃
Alte denumiri	Piatră de var / Cretă / Calcit / Aragonit / Marmură
Masă moleculară	100.087 g/mol
Densitate și fază	2.83 g/cm ³ , solid
Solubilitate în apă	insolubil
Punct de topire	825 °C (1098 K) 2.83 g/cm ³
Punct de fierbere	
Structură cristalină	

Tabelul 2.2. Carbonat de calciu – informații generale și proprietăți



Hidroxidul de calciu, Ca(OH)₂, existent ca soluție în tencuială, antrenat de evaporarea apei, migrează spre suprafață traversând stratul pictural și „îmbrăcând” pigmenții.

Aici intră în contact cu anhidrida carbonică, CO₂, prezentă în aer și reacționează cu aceasta formând carbonatul de calciu, CaCO₃, în care se află prinși pigmenții stratului pictural. Reacția se produce de la suprafață în profunzimea tencuielii.

Apa (H₂O) rămasă la suprafață se evaporă, în vreme ce o parte din apa conținută în tencuială pătrunde în suport, în funcție de porozitatea acestuia.

În timpul reacției pigmenții sunt acoperiți prin cristalizarea carbonatului superficial, ceea ce îi fixează ca și cum ar deveni parte integrantă a unei plăci de calcar. Producându-se de la suprafață în profunzime, carbonatarea formează după un anumit timp o crustă superficială care încetinește reacția în adâncime. Această pojghiță are un aspect sticlos dacă culoarea este așezată într-un singur strat, sau mat, dacă sunt mai multe straturi repetate la intervale de timp de până la o oră. Rezultă de aici un timp mai mare de uscare a picturii în profunzime, uscare în sensul definitivării reacțiilor chimice în structura stratului de preparare și de transformare a tencuielii din nou într-o masă calcaroasă. Urmare a acestui proces se poate observa că pelicula de carbonat de calciu care fixează culoarea este mai rezistentă decât straturile de tencuială peste care se formează.

Cunoașterea și înțelegerea acestui mecanism are o importanță deosebită, el determinând modul și timpul de realizare a picturii murale și răsfrângându-se în cele din urmă asupra stratului pictural.

Ignorând natura procesului chimic și examenul picturilor în secțiuni transversale, practicienii secolului al XVIII-lea explicau priza frescei ca pe o pătrundere a pigmentilor în tencuială. Interpretare evident eronată pentru că, așa cum am văzut, tocmai dimpotrivă, hidroxidul de calciu dizolvat este cel care migrează spre suprafață traversând stratul pictural. Astfel încât, secțiunea transversală a unei fresce prezintă în mod normal o separare tot atât de netă a tencuielii și a stratului pictural ca și a picturii în tempera¹³.

În loc să fie amestecat în apă pură, pigmentul poate fi amestecat cu apă de var sau chiar cu lapte de var. În acest caz se poate vorbi de frescă de var, pentru a distinge această variantă de fresca pură, descrisă de Cennino Cennini.

Adăugarea unui liant de tempera precum cazeina nu poate altera denumirea de frescă a acestei tehnici, din moment ce pictura este întotdeauna aplicată pe tencuiala proaspătă, iar artistul contează pe carbonatarea varului pentru fixarea pigmentilor. Liantul adițional trebuie atunci interpretat ca element de completare care se justifică deseori prin natura particulară a anumitor pigmenți.

Pictura al fresco are multe de calitate: se execută repede și ușor, cu materiale simple și ieftine; este foarte trainică și rezistentă la cald, la rece, la spălare, la dezinfectare, ca însăși tencuiala pe care este lucrată. Ea are aspect mat și deci poate fi privită din orice unghi și, în fine, are culori armonioase, cu transparențe fine, ca nici o altă pictură murală, și care este în stare să înfrunte vremurile¹⁴.

¹³ P. și L. Mora – P. Philippot, *Conservarea picturilor murale*, Ed. Meridiane, București, 1986, p. 38.

¹⁴ C. Săndulescu-Verna, *op. cit.*, p. 351.

2.1. SUPORTUL - TIPURI DE ZIDĂRIE

Suportul este structura portantă a picturii, fie că e vorba de rocă brută, de rocă făuită sau de zid – construcție artificială – pe care pictura este executată după aplicarea unei tencuieli.

Optimă pentru a fi pictată în tehnica frescei este *zidăria de cărămidă arsă*. Proprietatea ei de a absorbi și elimina apa lent oferă zugravului timpul necesar pictării pe tencuială proaspătă (udă). Cărămida trebuie să nu fie calcinată prea mult (aspect sticlos și culoare mai închisă) sau prea puțin (friabilă și de culoare deschisă)¹⁵. Mai putem aminti aici și alte tipuri de cărămidă: de chirpici (lut amestecat cu paie și uscat la soare), de lut ars, eficientă (cu goluri de aer), de tip B.C.A.

La *zidăria din piatră* aderența mortarului este mai slabă decât în cazul zidului de cărămidă. De aceea, după aplicarea primului strat de frescă, acesta trebuie lăsat suficient timp să se „usuce”, ca să nu apară riscul căderii sub propria greutate. Numai după aceea și după o temeinică udare prealabilă, se continuă cu aplicarea următoarelor straturi.

Zidăria mixtă – alternanță de materiale (de exemplu: piatră cu cărămidă) – prezintă proprietăți diferite de absorbție a apei din frescă, nepermițând controlarea pe suprafețe mai mari (în cazul unei scene) a reacției de carbonatare.

Zidăria din lemn – prezintă adesea unele mișcări datorate măririi și micșorării volumului masei lemnoase prin absorbția și eliminarea apei, producând fisuri apreciable la nivelul tencuielii, care se transmit până la pelicula de culoare, afectând integritatea acesteia.

Zidăria din materiale moderne – betonul sau alte materiale compozite care au ca liant cimentul – prezintă unele incompatibilități ce pot fi înlăturate parțial, prin aplicarea unor straturi suplimentare de tencuială cu o anumită compoziție.

2.2. PREGĂTIREA ZIDULUI

Pentru a nu întâmpina probleme ce ulterior ar putea afecta pictura, câteva etape de lucru preced aplicarea tencuielii de var pe zidul care urmează a fi pictat în tehnica *a fresco*.

După ridicarea construcției, **uscarea** durează mai mulți ani, mai ales la biserici. Astfel, la Cozia, acest termen a fost de patru ani; la Moldovița, de cinci ani; iar la bisericile de la Râșca-Botoșani și Sucevița a trecut aproape un deceniu¹⁶. Acest interval este lăsat pentru ca zidăria să „lucreze”, astfel încât în momentul în care se aplică straturile de tencuială să nu

¹⁵ M. Mihalcu, *Fața nevăzută a formei și culorii*, Ed. Tehnică, București, 1996, p. 187.

¹⁶ M. Mihalcu, *op. cit.*, p. 187.

apară fisuri din cauza tasării zidăriei, care ar afecta integritatea mortarului și a lucrărilor executate.

Pentru a mări aderența mortarului la zid, adesea se fac în acesta hașuri ori scobituri, sau se prinde cu cuie, plasă rabiț. Fie că este nou sau vechi – dar mai ales în cazul din urmă – suportul trebuie curățat cu grijă înaintea aplicării tencuielii. Eventualul mușgai, urmele de fum sau praful, trebuie eliminate.

Umezirea zidului se face prin stropirea cu apă curată, până când acesta nu o mai absoarbe. În cazul zidului de cărămidă, care este mai absorbant, se udă mai mult decât în cazul zidului de piatră. Scopul urmărit în această etapă este evitarea unei uscări prea rapide a mortarului care urmează să fie aplicat în straturi, precum și evitarea apariției unor fisuri în același material.

În cazul în care zidul este din beton armat, acesta este un conglomerat artificial de materiale diverse (pietricele, nisip, fragmente ceramice, reziduuri de ardere etc.) reunite printr-un liant hidraulic (cimentul), turnat în cofraje al căror nucleu este alcătuit din bare metalice, plasate la intervale prestabilite.

Acest fel de zidărie are nevoie de o vechime de minim doi ani, timp în care vor fi avut loc principalele modificări la nivelul acesteia, eliminându-se astfel posibilitatea degradării picturii din această cauză. Pentru mărirea aderenței tencuielii la zid, acesta trebuie spălat și este necesar să se aplice plasă rabiț prinsă în cuie din cincizeci în cincizeci de centimetri. Înaintea aplicării tencuielii peretele trebuie ud.

2.3. TENCUIALA

În decursul istoriei, principalele materiale constitutive ale tencuielilor destinate să primească picturi murale au fost: argila, gipsul, varul, iar ca materiale inerte: nisipul, puzzolana, praful de marmură și diverse fibre animale și vegetale¹⁷.

Tencuiala pentru tehnica *a fresco* este foarte importantă deoarece, în mare măsură, proprietățile acesteia și reacțiile chimice ce au loc la nivelul ei conferă picturii durabilitatea cunoscută. Din acest motiv, materialele folosite trebuie să fie de bună calitate. Acest strat a variat în decursul timpului prin compoziție, grosime și aspect. În marea majoritate a cazurilor el este format din două părți distincte: *arriccio* și *intonaco*, după denumirea italiană, sau *nabrizg* și *nacrâvca*, după cea rusească.

¹⁷ P. și L. Mora – P. Philippot, *op. cit.*, p. 62.

2.3.1. *ARRICCIO*

Este stratul sau straturile interne ce compun tencuiala pentru frescă, și anume cele suprapuse direct pe zidărie în scopul umplerii golurilor dintre pietre, cărămizi, pentru obținerea unei suprafețe drepte și al constituirii unei rezerve de umiditate. Dacă zidul nu necesită nivelare, acest strat poate să lipsească.

El este format dintr-un liant și un material inert. Lianții se subîmpart în lianți aerieni și lianți hidraulici, primii întărindu-se numai în contact cu aerul, în vreme ce ceilalți sunt numiți hidraulici anume fiindcă se întăresc în reacție cu apa și pentru că, odată întăriți, ei rezistă un timp nelimitat la acțiunea acestora. Lianții se obțin din materiale naturale, care supuse unui proces de ardere, sunt transformate în substanțe susceptibile de a reacționa spontan cu apa și cu anhidrida carbonică din aer pentru a forma cristale de foarte mici dimensiuni. Acestea, având o suprafață specifică mare, dezvoltă mari forțe de adeziune între ele și cu materialele inerte.

Liantul de frescă aparține primei categorii și constă din var aerian gras.

2.3.1.1. VARUL

Varul se obține prin arderea calcarelor, roci sedimentare compuse din carbonat de calciu și cantități variabile de impurități, între care carbonatul de magneziu, argila, silicea, oxizi de fier etc. În stare naturală, calcarul se prezintă sub aspecte extrem de variate datorită stării de cristalizare și impurităților. După Palladio, cel mai bun var de tencuială este acela obținut din pietrele calcaroase din albia fluviilor.

Pentru a obține **varul aerian** se folosește în mod normal calcar compact cu granule cristaline foarte mici, invizibile cu ochiul liber. Procentul de impurități (carbonat de magneziu, argilă, silice și oxid de fier) trebuie să fie sub 5%.

Raportul între volumul de var stins obținut și greutatea inițială a varului nestins se exprimă în metri cubi pe tonă (m^3/t). Amestecul de var nestins (CaO) cu apă suficientă pentru a forma o masă păstoasă și onctuoasă numită var stins, pierde, când este lăsat să se decanteze în gropi, o parte din excedentul de apă, se coagulează și începe să se fisureze. Raportul se măsoară în acest moment. El trebuie să fie superior lui 2,5 pentru **varul gras** și nu inferior lui 1,5, pentru **varul slab**. Varul gras derivă din calcarele mai pure și se hidratează mai ușor. Cu cât structura cristalină e mai mică, cu atât varul stins este mai onctuos și plastic și cu atât se amestecă mai bine cu materialul inert. În pofida purității sale, marmura – calcar recristalizat prin acțiune metamorfică (presiune și temperatură ridicate) – produce var slab din cauza structurii sale macrocristaline care produce granule compacte de oxid de calciu (CaO), care se hidratează mai lent și reține o cantitate de apă mai mică.

Varul hidraulic se distinge, ca și cimenturile, prin prezența a ceea ce numim factori de hidraulicitate, astfel încât priza și întărirea consecutivă rezultă în mod esențial din formarea silicaților mai întâi coloidalii, apoi cristalini, între care cel mai important este silicatul tricalcic. Odinioară se evita folosirea varului hidraulic pentru că acesta, aproape ca și cimentul, face priză în absența aerului și în special sub apă, iar cum în general varul stins este lăsat să stea multă vreme în gropi, varul hidraulic se întărea acolo și devenea inutilizabil. Nu e totuși exclus ca el să poată fi stins în timp ce e amestecat cu materialul inert și utilizat imediat.

a) Arderea calcarului

Rocile de calcar se ard la o temperatură de 850-900°C. Calcarul se descompune sub acțiunea căldurii producând varul nestins și eliberând anhidrida carbonică (bioxidul de carbon).



Varul nestins se transformă în var stins prin amestecul acestuia cu apă. Reacția care are loc este violentă și se produce cu degajarea unei cantități mari de căldură.



Așadar, pentru a produce reacția de ardere a calcarului trebuie să furnizăm căldură (aproximativ 420 calorii pentru 1kg de calcar), în timp ce la stingerea varului reacția se produce spontan cu degajare de căldură.

Eliminarea anhidridei carbonice antrenează o pierdere de greutate de aproximativ 44% și o scădere de volum de 1/10-1/15. Reacția provocată de ardere fiind o descompunere, e necesar ca anhidrida carbonică să nu rămână în cuptor. În practică se poate uda calcarul cu apă, astfel încât degajarea vaporilor să faciliteze deplasarea anhidridei carbonice.

Temperatura de ardere nu poate depăși 850-900°C, căci trebuie evitată prăjirea, care încetinește considerabil acțiunea apei asupra oxidului de calciu în momentul stingerii varului. Într-adevăr, când carbonatul de calciu este încălzit la 850-900°C, moleculele de dioxid de carbon se îndepărtează de rețeaua cristalină care, rămânând mai liberă, reacționează mai ușor cu apa. Dimpotrivă, încălzirea la o temperatură mai ridicată antrenează reconstituirea rețelei cristaline mai compacte care încetinește reacția ulterioară cu apa. Varul obținut la temperaturi înalte (1400-1600°C) este numit **var mort**.

b) Cuptoare

Arderea calcarului se face în cuptoare de var care pot fi continue sau intermitente. Actualmente se folosesc cuptoare continue cu cavă, rotative sau cu cameră. **Cuptorul de tip discontinuu** utilizat odinioară și uneori încă și astăzi pentru mica producție locală este constituit dintr-o cameră cu cuvă construită din blocuri de calcar uscate.

Calcarul de ars este dispus în partea inferioară, astfel încât să formeze o boltă peste care se îngrămădește restul de material și sub care se aprinde focul. Arderea poate dura câteva zile. Acest tip de cuptor consumă mult combustibil și are un randament slab. Dar pentru că funcționează cu lemne, produce un var de calitate mai bună din punct de vedere al folosirii pentru tencuiala de frescă, căci nu conține cărbune. Tencuielile obținute sunt mai compacte și mai rezistente. Cuptoarele de acest fel sunt totuși pe cale de dispariție, fiind înlocuite cu cele *de tip continuu*.

Pentru a obține un var mai pur și neamestecat cu cenușă se recurge actualmente la *cuptoare electrice* ori *cu combustibil lichid*, sau chiar la un sistem de combustie exterior camerei de ardere.

c) Stingerea varului

Varul nestins se prezintă sub formă de bulgări sau de pulbere alburie amorfă, cu o greutate specifică în jur de 1,5-2 și este cunoscut sub numele de bulgări de var nestins. El reacționează cu apa și în funcție de cantitatea de apă se transformă în *var hidratat* păstos (*grassello*) sau în *lapte de var*. Apa este absorbită imediat și după puțin timp masa se încălzește considerabil (adesea la 300°C). O parte din apă se evaporă, masa se fisurează și se pulverizează, crescând în volum.

În cazul în care cantitatea de apă este puțin superioară cantității stoechiometrice (58 CaO și 18 H₂O), astfel încât să compenseze pierderea datorată evaporării, se obține o pudră albă, fină și uscată, numită în comerț *var hidratat*.

În cazul în care cantitatea de apă este abundentă (de două sau de trei ori cantitatea stoechiometrică) se obține *varul stins pastă* sau *grassello*. Acesta se poate obține, de asemenea, amestecând var hidratat cu apă. Onctuozitatea varului stins se datorează constituției sale particulare. Ea constă dintr-o soluție saturată de hidroxid de calciu sub formă de foarte mici cristale lamelare și în parte sub formă gelatinoasă, între care există un strat subțire de apă care le permite să alunece unele pe altele. Această apă dintre cristalele lamelare se elimină foarte lent; de aceea *grassello* se poate conserva vreme îndelungată dacă este ferit de contactul cu aerul.

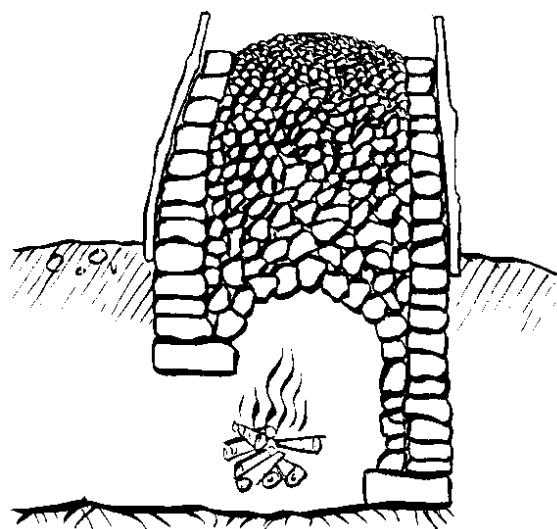


Figura 2.2. Schema unui cuptor de var de tip tradițional (preluată din P. și L. Mora – P. Philippot)

Dacă se mai mărește cantitatea de apă, se obține ***laptele de var*** utilizat pentru văruieli, apoi, mărind în continuare, ***apa de var***, care este o soluție limpede de hidroxid de calciu.

În practică, varul se stinge în ***varnițe***, adică mari cutii de lemn de secțiune trapezoidală, prevăzute cu o ușă și un grătar pe latura mică. Se toarnă în varniță un strat gros de circa 20 cm de var nestins, apoi se adaugă o cantitate de apă suficientă pentru a forma o soluție saturată de hidroxid de calciu. Se amestecă cu ajutorul unei lopeți pentru a ușura stingerea (în acest moment trebuie să se aibă grijă și să se protejeze ochii cu ochelari pentru a evita arsurile, întrucât reacția poate degaja o temperatură de aproape 300°C). Când pasta este formată, se deschide vana pentru a lăsa să se scurgă masa în gropi, printr-un grătar care are funcția de a reține bulgării de calcar nearși sau prea arși. Se evită astfel posibilitatea de a găsi în mortar bulgări de calcar supraarși care se hidratează mai lent în tencuiala cu care se lucrează, își măresc volumul și formează umflături sau mici ridicături în formă de crater la baza căreia se găsește bulgărul.

Gropile de var sunt mari bazine săpate în sol și căptușite cu cărămizi sau scândură de lemn, cu fundul și pereții poroși pentru a elimina excedentul de apă.



Figura 2.3. Varul este stins în varniță



Figura 2.4. Groapă de var descoperită la 2 ani după ce varul a fost stins

Pasta de var stins care se utilizează pentru tencuiala de frescă trebuie să stea cel puțin șase luni în groapa de var, pentru a permite oxidului de calciu să se hidrateze complet. În epoca romană exista obligativitatea ca această pastă să stea trei ani. În orice caz, cu cât varul este mai vechi, cu atât este mai „gras, untos” și mai potrivit pentru pictura în frescă.

d) Priza și întărirea varului

Hidroxidul de calciu reacționează în prezența anhidridei carbonice pentru a forma din nou carbonat de calciu. Carbonatul de calciu astfel format este granulos și incoerent. Dacă, dimpotrivă, se amestecă var stins, cu apă și nisip sau cu un alt material inert (în jur de 7 volume de var stins pentru 2 sau 3 volume de nisip sau 15 kg var hidratat pentru 100 kg material inert), masa astfel obținută, numită mortar, devine consistentă și se întărește.

Se numește **priza** unui mortar ansamblul de fenomene care se produc după ce s-a lucrat cu el. Mortarul folosit suferă mai întâi o contracție, datorită evaporării apei pe care o conține și absorbției acesteia în zid, căpătând astfel o anumită consistență. În același timp, anhidrida carbonică din aer reacționează cu hidroxidul de calciu. Carbonatarea este mai limitată în adâncime pentru că anhidrida carbonică reacționează cu tot varul cu care intră în contact la pătrunderea în masa mortarului prin capilare, în așa fel încât întărirea se produce de la suprafață spre interior. Carbonatarea se produce cu eliminare de apă – zidurile noi prezintă într-adevăr o asudație – și o mărire de aproximativ 10% în volum care provoacă o închidere a

porilor, fapt ce reduce încă rapiditatea carbonatării. Din acest motiv s-a putut găsi în ziduri vechi var necarbonatat încă. O reacție mult mai lentă a varului cu nisipul, numită silicatizare, se poate produce de-a lungul mai multor ani.

Rezistența la compresiune a unei tencuieli normale de var și nisip este de aproximativ $4-5 \text{ kgf/cm}^2$.

În cursul carbonatării se formează o soluție suprasaturată de carbonat de calciu ce precipită sub formă de cristale alungite foarte mici, care, amestecându-se, formează un fel de pâslă. Aceste mici cristale sunt unite între ele de o puternică rezistență prin frecare ce le leagă cu granulele de nisip care formează scheletul tencuielii. Este, deci, indispensabilă prezența unei cantități de apă suficientă pentru a permite formarea soluției suprasaturate de carbonat de calciu (solubilitatea CaCO_3 în apă = $0,012 \text{ g/l}$). Din acest motiv, materialele care vor intra în contact cu mortarul/tencuiala (ziduri de piatră sau cărămidă, etc.) trebuie bine umezite pentru a nu absorbi prea multă apă din tencuială. Regula de bază este ca zidul să dea apă tencuielii și astfel să lungească timpul de uscare, iar nu invers, să „fure” apa din tencuială.

Uscarea prea rapidă a mortarului determină o priză defectuoasă a tencuielii, frecventă atunci când locul este prea cald și ventilat, iar zidurile insuficient umezite. Rezultatul este o tencuială aproape incorectă, iar dacă e vorba de picturi în frescă culoarea pălește.

2.3.1.2. MATERIALE DE UMPLUTURĂ ȘI APĂ

Se numesc **materiale de umplutură** produsele naturale sau artificiale cu o granulație suficient de fină, a căror funcție este aceea de a constitui scheletul rigid al tencuielilor pe bază de var. Unele sunt inerte, altele pot reacționa lent cu varul. Materialele cel mai curent folosite sunt ***nisipul, puzzolana, trassul, praful de piatră sau marmură și cărămida pisată***.

Materialele de umplutură trebuie să fie constituite din granule rezistente și nefriabile, să nu provină din roci descompuse sau din gips, nici să nu conțină impurități organice sau argiloase. Dacă pentru nisip este totdeauna util să se procedeze la o spălare prealabilă, această precauție nu este necesară pentru *puzzolana*, praful de piatră sau de cărămidă.

Granulometria materialelor de umplutură este foarte importantă, căci de ea depinde cantitatea de goluri și în consecință cantitatea de liant conținută în mortar. Granulele trebuie să fie „asortate”, golurile lăsate între cele mai mari fiind umplute de cele mai mici, în așa fel încât suprafața materialului care trebuie acoperită de var să fie cât mai mică posibil, iar contracția acesteia la uscare să fie redusă în consecință. Cantitatea de liant în raport cu cea de material de umplutură ar trebui, în mod normal, să fie dublul volumului golurilor existente între granulele materialului, proporția variind între 1 la 2 și 1 la 3.

Pentru a controla stabilitatea în volum a unui bun mortar se întinde un strat pe o placă de sticlă și se lasă să facă priză într-un mediu aerat, după ce a fost expus la abur, în jur de șase ore. După acest tratament nu ar trebui să apară nici o fisură sau distorsiune care s-ar datora varului prea ars și, din acest motiv, hidratării prea lente¹⁸.

a) Nisipul

Nisipul este un agregat care introdus în mortar are rolul de a degresa varul și astfel de a se împiedica crăparea tencuielii, oprind contractarea prea mare a varului din cauza uscării. Totodată, nisipul dispersează varul din tencuială, înlesnind evaporarea apei, timp în care varul se unește mai bine cu dioxidul de carbon din aer și se transformă în calcar, întărindu-se.

Nisipul provine din fărâmarea rocilor, mai ales din cele cuarțoase, care dau un nisip mai bun decât celelalte roci. Nisipul cuarțos, extras din carieră, este dur, are granule colțuroase și, amestecat cu var, dă tencuieli rezistente. Nisipul de carieră are însă neajunsul că uneori conține argilă, care împiedică aderența varului și ușurează crăparea tencuielii.

Nisipul de lângă râu, tot cuarțos, deși este mai curat, este mai puțin bun, pentru că din cauza rostogolirii lui în apă prezintă granule adesea mai rotunjite, iar tencuiala va avea deci nevoie de mai mult var, pentru că nisipul lasă goluri și-i dă o rezistență mijlocie.

Oricare i-ar fi proveniența, nisipul nu trebuie folosit decât dacă mai întâi a fost cernut, apoi spălat și uscat, pentru că nisipul nu aderă bine la var.

Nisipul cuarțos, din punct de vedere chimic, este dioxid de siliciu (SiO_2) care, pe lângă duritate și stabilitate, este inert față de var la temperatură normală. Însă la temperatură ridicată (circa 150°C) și îndelungată, în prezența hidroxidului de calciu, reacționează și o parte se pierde în masa acestuia, dându-i o duritate mai mare¹⁹.

b) *Puzzolana* și *trass*

Puzzolanele sunt roci de origine vulcanică și pot fi aproape lipsite de coeziune, ori mai mult sau mai puțin compacte (tuf vulcanic). *Puzzolanele* fără coeziune se întâlnesc în Italia, mai ales în zonele vulcanice din Campania și Latium. Sunt constituite dintr-o parte vitroasă și dintr-o parte mai puțin importantă de diverse minerale cristaline. În *puzzolanele* leucitice din Latium sunt prezente aceste minerale: leucit, piroxen (magnetită); în *puzzolanele* alcalitrahitice din Campania, minerale prezente sunt: sanidin, plagioclas, augit (magnetită). Aceste minerale naturale se pot combina cu hidratul de calciu pentru a forma mortare compacte, foarte rezistente la acțiunea apei. De fapt mortarul de var, *puzzolana* și apa se comportă ca un liant hidraulic.

¹⁸ P. și L. Mora – P. Philippot, *op. cit.*, pp. 73-78.

¹⁹ C. Săndulescu-Verna, *op. cit.*, pp. 356-357.

Pasta vitroasă căreia i se datorează aceste proprietăți se formează în cursul erupțiilor vulcanice explozive. Magma lichidă pulverizată de explozie suferă o bruscă răcire care îi blochează structura dezordonată, împiedicând cristalizarea. Gazul care continuă să se degaje în timpul răcirii lichidului devenit dens lasă în interior goluri, astfel încât, după solidificare se obține un material incoerent, constituit dintr-o sticlă cu suprafață specifică mare ($10\text{-}50 \text{ m}^2/\text{g}$). Partea vitroasă a *puzzolanei* este constituită în principal din siliciu și aluminiu, cu mici cantități de MgO, CaO și alcalii.

În afara Italiei, materiale cu compoziție sau proprietăți asemănătoare se găsesc în Grecia (*pământ de Santorin*), Germania (*trass*), România și Crimeea. Materialele de tip *puzzolana* sunt utilizate imediat după extragerea din carieră după ce se elimină granulele prea mari. Proporțiile de dozare var hidratat-*puzzolana* variază de la 1:2 la 1:3,5. Excesul de apă și o temperatură prea scăzută diminuează rezistența mecanică. Aceasta crește dacă priza se poate face în apă sau în mediu foarte umed, pe când o uscare prea rapidă lasă mortarul aproape în stare de praf.

c) Praf de piatră, de marmură și de cărămidă.

Aceste materiale fiind obținute artificial, nu prezintă particularități susceptibile de a diminua rezistența mortarului, atâta timp cât se respectă proporția între materialul de umplutură și liant și justa granulometrie.

d) Apa

Apa pentru mortare trebuie să fie apă curată de izvor, dulce și fără substanțe organice. Stingerea mortarului trebuie făcută exact cu cantitatea de apă necesară operației. O tencuială cu prea multă apă, aplicată pe o suprafață puțin absorbantă tinde să devină poroasă și puțin rezistentă dacă nu e prelucrată din nou. Cauza acestui fenomen constă în faptul că excedentul de apă evaporându-se, lasă goluri în masă, în vreme ce la suprafață se formează o crustă compactă²⁰.

2.3.1.3. PROBLEMELE CARE APAR LA TENCUIALA PE BETON

Problemele survenite la tencuiala pe beton pot fi următoarele două:

a) betonul are proprietatea de a absorbi și elimina brusc apa, în timp ce cărămida absoarbe și elimină lent; astfel, timpii necesari tehnicii „a fresco” nu mai sunt respectați și carbonatarea este greu de controlat.

²⁰ P. și L. Mora – P. Philippot, *op. cit.*, pp. 77-78.

b) spre deosebire de cărămidă, betonul este bogat în săruri, care vor migra și se vor depune la suprafață, afectând stratul de culoare.

În cazul unui zid de beton sunt necesare două straturi de *arriccio*, dintre care unul va avea în compoziție cărămidă măcinată. Cele două straturi de tencuială aplicate au rolul de a opri sărurile la nivelul lor și de a oferi zidului o parte din proprietățile cărămizii. Primul strat este gros de 2,5 cm și este compus din var hidratat o parte, praf de cărămidă două părți și apă. Cărămida fiind un material higroscopic va reține în mare parte sărurile. După aplicarea acestuia se fac striuri încă din starea crudă în sensuri oblice încrucișate, adânci de circa 1 cm, la distanțe de 3-4 cm și se lasă un timp pentru a se usca în profunzime (perioada variază în funcție de temperatură și ventilație). Dacă nu este suficient de uscat, crăpăturile care apar se transmit și următorului strat. A doua tencuială este groasă de 2 cm și conține var hidratat o parte, nisip mărunțit trei părți și apă. Și după aplicarea acestuia se fac striuri și se lasă să se usuce.

2.3.2. *INTONACO*

Intonaco este stratul de la suprafața tencuielii de frescă. Aflat în stare umedă, proaspăt aplicat, el încorporează culorile. Uneori este pus în mai multe straturi cu aceeași compoziție sau cu compoziție diferită. El este format din var aerian gras cu fibre vegetale, fibre animale, sau un material inert. Vom vedea cum compoziția acestuia variază de la o zonă geografică la alta, datorită influenței occidentale sau orientale și a materialelor de care se putea dispune mai ușor în zona în care se află biserica sau monumentul pictat.

În secolul al XV-lea în Moldova, varul era armat cu fire de in, iar în secolul XVI cu cânepă (biserica de la Hârlău, Dobrovăț, Slatina). Tot cu cânepă s-a armat la bisericile din Sibiel și Săliște (județul Sibiu) și Pitești²¹. Adesea, pe lângă câlți s-a introdus nisip foarte fin mărunțit (în unele cazuri până la 50%). Proporția de nisip introdusă depindea și de caracteristica varului cu care se lucra (mai „gras” sau mai „slab”) dar și de unele practici locale²².

Amestecul de var și praf de marmură sau nisip (fresca neagră) apare la noi mai frecvent în Ardeal, din cauza influenței occidentale. Vestul european a renunțat la introducerea fibrelor vegetale în mortare încă din timpul lui Giotto (secolele XIII-XIV), căci acestea deranjau atunci când pictorul îndepărta acea parcelă de mortar pe care nu reușise să o

²¹ M. Mihalcu, *op. cit.*, p. 189.

²² *Ibidem*.

pictate în timp util sau când înlătura o parcelă din stratul de mortar pictat care nu-l satisfăcea²³.

Varul amestecat cu pleavă (grâu, orez, ovăz) este specific la noi mai ales în zona Dobrogei, urmare a influenței orientale. Uneori amestecul se făcea cu păr de capră (păr animal), alteori cu frunze, cum este cazul bisericii unite din Zlatna ori al bisericii Mănăstirii Dintr-un Lemn²⁴. La biserica din comuna Sadu, la turla bisericii domnești de la Curtea de Argeș precum și la unele straturi exterioare de mortar de la mănăstirile Sucevița, Moldovița, Arbore, Voroneț și Humor s-a armat cu paie²⁵. Au mai fost folosite ca material de armare: iarba, rumegușul de lemn, cocenii tocați etc.

În primul strat – atunci când se aplicau mai multe –, conform unei vechi tradiții bizantine preluate de mașterii zugrăvi de la Svetogorsk ai școlii rusești de la Pskov (secolele XIV-XV), s-a introdus uneori ca agent de umplere, pe lângă puțin nisip de granulație foarte fină, un praf fin de cărbuni de lemn. Un astfel de mortar s-a găsit la biserica veche de la Curtea de Argeș, locaș peste care s-a ridicat Biserica Domnească²⁶.

Paiele și alte fibre vegetale frecvent utilizate pentru asigurarea coeziunii tencuielilor au proprietatea de a nu lăsa tencuiala să se usuce prea repede. Ele rețin apa și nu permit bioxidului de carbon din aer să pătrundă în tencuială decât foarte încet, reducând astfel contracția mortarului la uscare și oprind formarea fisurilor și crăpăturilor, fiind, totodată, și elemente de degresare. Dar ele pot deveni un element de deteriorare când, aproape de suprafață, absorb umiditatea – care pătrunde astfel în tencuială, mărindu-și volumul în caz de îngheț – sau constituie un teren favorabil pentru atacul biologic.

Pictorii de astăzi folosesc, în majoritatea lor, tencuiala armată cu fire de cânepă, și aplicată într-unul sau două straturi, adaosul de nisip fiind opțional. Prealabil aplicării stratului de *intonaco*, ultima tencuială se udă bine, pentru a asigura „priza” dintre cele două.

²³ *Op. cit.*, pp. 190-191.

²⁴ *Op. cit.*, p. 190.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Op. cit.*, p. 189.

2.3.2.1. PREGĂTIREA VARULUI CU CÂLȚI

După ce este scos din groapă, varul se omogenizează și se amestecă cu apă pentru a putea fi strecurat. După strecurare se lasă câțva timp descoperit pentru a se zvânta. În momentul amestecării cu cânepa, varul nu trebuie să fie prea moale, deoarece câlții se adună ghemotoace, și nici prea tare, deoarece va fi greu de amestecat.

Cânepa – fuiorul – trebuie să nu aibă lemnișoare sau puzderii. Acesta se răsuțește ca să alcătuiască o funie groasă și se toacă mărunț la 1 cm – 2,5 cm pe un lemn de esență tare. Pe urmă se bate cu o nuiua, pe un loc curat, ca să se desfacă și să cadă puzderiile care se află în ea. Apoi se presară răsfirată într-un strat subțire pe întreaga suprafață a vasului – lăzii – în care se găsește varul. Se fixează cu mistria prin apăsare cu cantul, în cât mai multe puncte, de la un capăt la celălalt al lăzii, iar apoi se amestecă bine cu ajutorul unei sape.



Figura 2.5. Fuior de câlți



Figura 2.6. Câlți tăiați și bătuți cu nuiua



Figura 2.7. Câlți așezați peste patul de var



Figura 2.8. Câlți apăsați cu cantul mistriei



Figura 2.9. Câlți amestecați cu varul

Aceste trei operații (presărarea, fixarea și amestecarea) se repetă de mai multe ori, numărul de straturi fiind în funcție de cantitatea de var aflată în vas. Spre exemplu: dacă în ladă varul este de zece centimetri, se pun aproximativ zece straturi de cânepă. Apoi se lasă la macerat pentru a nu crăpa când se aplică pe zid.

2.3.2.2. APLICAREA STRATULUI *INTONACO*

Primul strat (0,5 cm) se aplică prin frecare ușoară în toate direcțiile, pentru ca varul cu câlți să pătrundă în hașurile tencuiei anterioare și să se formeze o structură asemănătoare pânzei care să nu permită apariția unor fisuri pe o anumită direcție – aceea a aplicării cu mistria. Se lasă un timp pentru ca zidul să absoarbă o parte din apă. Când tencuiala capătă o anumită consistență, se aplică cel de-al doilea strat, mai gros (1-1,5cm), evitându-se o apăsare excesivă, pentru a nu scoate imediat apa din ea. Acest strat se pune astfel încât să se obțină o suprafață dreaptă, pe care să se poată desena ușor.

Aceste straturi se aplică pe o suprafață ce poate fi pictată înainte să aibă loc procesul de carbonatare (una, două până la trei zile dacă climatul este umed și rezerva de umiditate din tencuială suficientă).

Îmbinările care apar la această tencuială sunt de două feluri: *pontate* și *giornate*. Atunci când suprafața care trebuie acoperită cu pictură este mai înaltă decât statura unui om, o schelă cu mai multe etaje este indispensabilă. În acest caz, *intonaco* nu poate fi aplicat decât progresiv, pe măsură ce se execută pictura, pentru că aceasta trebuie făcută pe tencuială proaspătă. Astfel apar două feluri de diviziuni, în funcție de modalitățile de lucru și mai ales în funcție de rapiditatea pictării în frescă. Când execuția este rapidă, pictorul poate lucra pe umed, fără îmbinări, toată suprafața corespunzătoare unui etaj al schelei – o *pontată* (termen provenit din limba italiană). În acest caz, singurele îmbinări vizibile după execuție vor fi limitele orizontale între diferite etaje de *pontate* care, în mod normal, sunt executate de sus în jos.



Figura 2.10. Detaliu de tencuială: *arriccio* în dreapta imaginii și *intonaco* cu stratul de culoare în stânga

Pe fiecare *pontată*, tencuiala superficială sau *intonaco* poate fi aplicată deodată, ori din aproape în aproape, după nevoile execuției.

Când ritmul de lucru necesită o divizare a *pontatei* în mai multe zile de lucru separate, apare un nou tip de îmbinare, și suprafețele pe care acesta le delimitează, primesc în italiană numele de *giornate* sau „zile” de lucru, durata necesară formării primei pelicule superficiale de carbonat de calciu care fixează pigmenții fiind estimată la o zi, deși ea poate fi sensibil mai lungă. Odată terminată pictarea unei *giornate* sau a unei *pontate*, pictorul decupează *intonaco*-ul pe lungimea suprafeței executate, înclinând ușor tăietura spre partea pictată și aplică un *intonaco* proaspăt pe suprafața adiacentă. Această nouă tencuială poate deborda ușor peste pictura terminată, pentru a acoperi îmbinarea, cum se vede adesea în pictura romană antică și în Evul Mediu, sau se poate opri cât mai precis, de-a lungul îmbinării, cum se întâmplă de regulă în Italia începând din Trecento. Totuși, în amândouă cazurile, examinarea atentă a îmbinării permite aproape întotdeauna stabilirea cronologiei relative a „zilelor” de lucru²⁷.

²⁷ P. și L. Mora – P. Philippot, *op. cit.*, pp. 36-37.



Figura 2.11. Exemplu de *giornata* (se observă decuparea picturii pe forma muntelui)

2.3.2.3. EXECUTAREA DESENULUI

Desenul subiectului de executat se va studia din vreme în toate privințele: dimensiuni, formă compozițională, distribuirea culorilor etc., pentru motivul că tencuiala proaspătă nu poate aștepta încercări în această privință, ci pretinde lucru executat cu siguranță și într-o singură zi. De aceea, pictorul folosește adesea un proiect numit *carton*. Acesta se execută de obicei mai întâi în dimensiune mică, care se transpune apoi în mărimea de execuție.

Copierea pe perete a cartonului se face în două feluri:

a) Se execută așa-numita „pauză”, care constă în copierea pe hârtie de calc a desenului de pe carton, apoi înțeparea cu acul sau cu „ruleta croitorului” a tuturor liniilor, obținându-se astfel ceea ce unii numesc „desenul poncif”. Acest desen de pe hârtia de calc urmează a fi „ponsat”, adică copiat pe perete. În acest scop se încearcă mai întâi tencuiala, apăsând puțin cu degetul și, dacă este moale, dar rezistă puțin fără a se lipi de deget, se așează desenul găurit pe perete, fixându-l la colțuri. Apoi se copiază tamponându-l cu o punguță de pânză rară, în care se pune ipsos sau cărbune pisat fin, sau praf de culoare (verde, ocru, roșu). Pulberea trecând prin găurilele hârtiei rezistente, se va fixa pe tencuială; îndepărtând hârtia de calc, se obține decalcul dorit, adică transpunerea exactă a desenului.



Figura 2.12. Detaliu de desen găurit pe hârtie pentru a fi transpus pe perete

Operația se poate repeta și pe fonduri colorate, până la uzarea hârtiei. Ulterior desenul se întărește cu culoare. Cu ajutorul ponsării, desenul se transpune mai repede pe perete, însă dacă operația se va repeta cu cărbune după sclivisire, trebuie executată cu grijă pentru că tencuiala proaspătă reține cărbunele și se pot murdări culorile deja aplicate.

b) O altă metodă de a transpune desenul pe perete, mult mai veche și mai practică, este folosită mai ales în sud-estul Europei, deși se cunoștea și de către pictorii Renașterii italiene. Ea constă în imprimarea liniilor, chiar de pe cartonul original în mărimea de execuție fixat pe perete, printr-o apăsare ușoară cu un vârf de os sau de lemn tare, ascuțit ca un cui de fier, ori cu un creion de tâmplar, atunci când tencuiala cedează la apăsarea cu degetul. Apoi se controlează ca să nu rămână ceva omis și se desenează cu pensula subțire cu ocru pe unde trebuie, pe urmele adânciturilor de circa 1-2 mm. Această metodă, deși cere timp mai mult, are avantajul că tencuiala nu se murdărește și, având o lumină razantă, desenul se poate urmări ușor, oricâte culori s-ar suprapune. În locul cartonului se poate folosi un nailon subțire pe care în prealabil s-a transferat desenul cu o carioca permanentă.

În caz că se cunoaște bine tema, se poate trece direct la execuție, așa cum făceau vechii zografi – în ale căror *Erminii* nu se vorbește despre cartoane –, ori se folosește numai o schiță mică, așa cum vedem astăzi unele rămase de la ei, deși majoritatea reprezentărilor le aveau în minte, cu proporții, colorație etc., câștigate dintr-o lungă experiență²⁸.

²⁸ C. Săndulescu-Verna, *op. cit.*, pp. 375-378.



Figura 2.13. Detaliu de desen liber

Desenul se face cu pensula, prin schițare mai întâi cu ocră galben diluat, iar mai apoi prin întărire cu aceeași culoare. În cazul unor eventuale greșeli, se curăță culoarea cu mistria prin răzuirea ușoară la suprafață a frescei, iar apoi se aplică un pospai (un strat subțire de tencuială) sau se șterge cu câlți udați.

2.4. PELICULA DE CULOARE

Înainte de aplicarea propriu-zisă a culorilor este necesară executarea a două operații pregătitoare : *sclivisirea și incizarea desenului*.

a) **Sclivisirea** se face prin apăsarea atentă a tencuielii cu o mistrie și urmărește spargerea crustei proaspăt formate sau în curs de formare pe suprafața stratului umed de *intonaco*, pentru a facilita migrarea spre suprafață a apei de var. Ca urmare, datorită procesului de carbonatare, pigmenții se vor fixa temeinic²⁹.



Figura 2.15. Mistrii pentru sclivisit de diferite forme și dimensiuni

²⁹ I. Cios ș.a., *Dicționar de artă: forme, tehnici, stiluri artistice*, vol. II: N-Z, Ed. Meridiane, București, 1998, vezi art. „sclivisire”.



Figura 2.14. Detaliu de suprafață sclivisită în partea stângă a imaginii

Unii meșteri obișnuiesc să sclivisească tencuiala cu drișca în sens spiral, sau cu mistria, apăsând-o și târând-o ușor de jos în sus și de la stânga la dreapta, după ce au terminat desenul, iar alții sclivisesc după eboșare³⁰.



Figura 2.16. Rulou

Un alt tip de sclivisire pe care nu l-am întâlnit menționat în bibliografia consultată, nici urmărind – atât cât a fost posibil – monumentele pictate în această tehnică pe cuprinsul țării noastre sau în alte părți, este sclivisirea prin frecare cu o pensulă aspră din păr de porc.

³⁰ C. Săndulescu-Verna, *op. cit.*, p. 378.

Acest tip de sclivisire se poate face mai ales pe suprafețele care nu au o lumină naturală razantă, pentru că suprafața picturală nu va avea în final aceeași finețe ca cea sclivisită cu mistria.

După ce desenul pregătitor a fost definitivat și întărit cu un ton de culoare mai închisă, se poate începe această *sclivisire cu pensula*. Pentru a fi siguri de eficacitatea acestui procedeu trebuie să folosim o „culoare de sacrificiu”, de obicei un ocru ceva mai deschis decât desenul făcut anterior pentru a nu pierde liniile acestuia. Cu această culoare diluată se rupe pojghița formată la suprafața stratului de *intonaco*. Acest tip de sclivisire are avantajul de a trece direct la așezarea suprafețelor de închis și deschis pe suprafața picturală, economisind timpul atât de prețios atunci când pictorul trebuie să dea dovadă de rapiditate. Această tehnică cere simplitate în forme și culori, un desen clar și ușor de înțeles de la prima vedere, fără amănunte neînsemnate, ce dispar când sunt privite de la distanță și s-ar pierde timpul zadarnic pentru executarea lor. De asemenea, culoarea folosită la această sclivisire are rolul de a „încălzi” fondul peste care se vor așeza proplasmaele, acest fapt putând fi folosit pentru a spori plasticitatea suprafețelor picturale.

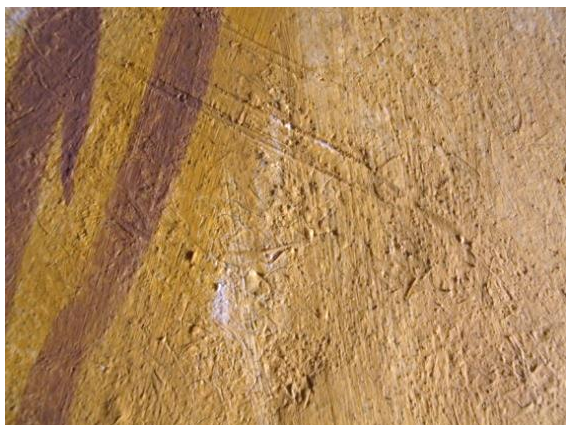


Figura 2.17. Detaliu de suprafață „sclivisită” cu pensula aspră (se observă suprafața mai rugoasă a frescei)



Figura 2.18. Detaliu de desen pe o frescă nesclivisită

Aspectul mai rugos al acestei fresce poate fi atenuat prin trecerea peste suprafața pictată, la sfârșitul lucrului sau chiar în timpul execuției, a unui rulo metalic ori din marnură șlefuită. Suprafețele mari de lucru, care depășesc puterea obișnuită a unui artist de a le acoperi cu o pictură de calitate, atât din punct de vedere tehnic cât și artistic, pot fi beneficiarele acestui tip de tratare. Trebuie avut în vedere faptul că o apăsare prea puternică a pensulei pe suprafața încă moale a stratului de *intonaco*, cu intenția de rupe crusta formată, ar putea totuși

să dăuneze calității picturale prin posibilitatea ca pigmentul să facă amestec fizic cu carbonatul de calciu și astfel să apară anumite pete de decolorare sau albituri ale picturii.

Aceste neajunsuri pot fi depășite, la fel ca și în sclivisirea cu mistria, doar printr-o practică îndelungată, urmărind permanent timpii de lucru. Ne mai putem folosi cu precădere de modul acesta de aplicare a culorilor în locurile unde predomină fondurile deschise, largi și care permit o abordare plastică, nu una plată și lipsită de jocul tonurilor colorate.

Pentru acest tip de sclivisire este mai potrivit un strat de *intonaco* în compoziția căruia se folosește un nisip de granulație mică, acesta ajutând ca fisurile să fie mai puține și diminuând simțitor posibilitatea culorilor de a se amesteca cu varul. Totuși, o cantitate prea mare de nisip în stratul de *intonaco* sporește întărirea acestuia.

Dificultatea majoră a picturii în tehnica frescei nu este răbdarea și timpul îndelungat de lucru, ci, pe lângă munca săvârșită sus pe schelă, unde nu există comoditatea pictorului de șevalet, se cere multă pricepere, lucrul odată început nemaiputându-se amâna ori întrerupe. Această din urmă metodă de sclivisire vine în ajutorul zugravului, putând prelungi durata de lucru de la o zi la alta.

În timp ce lucram la turla „Paraclisului Sf. Nicolae” – lucrare ce constituie partea practică a acestui demers de cercetare – am fost nevoit să pregătesc, la un moment dat, câteva nuanțe de culori care se epuizaseră. Aceste nuanțe erau folosite mai ales la realizarea chipurilor. Prin urmare, pentru a testa tonurile obținute, am pregătit un strat de *intonaco* necesar pentru a realiza un chip oarecare. Până la sfârșitul zilei nu am reușit să-mi ating scopul și am lăsat lucrul abia început, doar cu proplasma așezată pe perete, fără a mai testa celelalte tonuri de desen, carnație și lumini. A doua zi am continuat *proba de culoare*, însă, înainte de a aplica restul tonurilor, am frecat suprafața cu o pensulă aspră, iar apoi am așezat imediat culorile. Chipul pe care l-am pictat în joacă nu se deosebea din punct de vedere tehnic de un chip tratat în mod tradițional. Singura diferență notabilă era suprafața ceva mai rugoasă, ce se datora prezenței într-o cantitate mai mare a nisipului, precum și tipului de sclivisire. Culorile au rămas stabile și după uscarea completă a suprafeței, fapt urmărit până când am fost nevoit să acopăr *proba de culoare* cu pictura ce cobora din turlă.

b) **Incizarea desenului** se execută prin apăsarea ușoară pe tencuială cu un obiect puțin rotunjit la vârf, de obicei coada unei pensule. Linia gravată rămâne vizibilă chiar și când este acoperită de pictură, ceea ce-i permite să servească drept ghid până la ultimele faze ale execuției. În unele biserici medievale, spre exemplu Dobrovăț, nu s-a folosit marcarea desenului prin incizare, culoarea fiind așezată peste desenul liber executat.

2.4.1. PIGMENȚII

Pigmenții sunt pulberi colorate care, prin dispersia lor omogenă în diverși lianți și solvenți, pot forma paste utilizabile în pictură. Ei sunt întotdeauna insolubili, aceasta fiind o caracteristică principală. De obicei sunt pulberi naturale sau sintetice. Pigmentul nu colorează alte materiale, ci el poate schimba culoarea suportului.

Astăzi la pictura în frescă sunt întrebuințați, în general, aceiași pigmenți care se foloseau cu mult timp înainte, în urmă cu sute de ani, cu toate că unele culori și-au schimbat denumirea. Desigur că tehnica modernă ne oferă o gamă mult mai largă de nuanțe, progresele în ce privește chimia, cu toate descoperirile în domeniul cromatologiei, îmbogățind substanțial paleta cromatică a pictorului. Nuanțele folosite în pictura murală se găsesc menționate în vechile tratate de pictură, cu precizarea exactă a modului de obținere și pregătire, existând chiar indicații pentru modalitatea de a obține anumite nuanțe mai des întrebuințate, pentru modul de juxtapunere sau suprapunere, în funcție de rezultatul la care se dorea să se ajungă. O piedică pentru a înțelege însă practica vechilor pictori este limbajul specific folosit și anumite denumiri caracteristice vremii în care au fost scrise aceste indicații tehnice în *Caietele de pictură* sau *Erminiile* pictorilor de biserici de altădată.



Figura 2.19. Culori folosite la frescă, imagine de pe șantier

Culorile folosite pentru pictura pe tencuială de var proaspăt sunt pigmenți de origine minerală, naturali sau sintetici, și au ca și proprietate faptul că nu se dizolvă în apă, ci se răspândesc în masa de liant. Aceste culori sunt reținute de tencuiala pe care sunt așternute

numai dacă sunt aduse la starea unei pulberi foarte fine. Producătorii specializați de astăzi menționează pe ambalajul pigmentilor granulația acestora în microni, lucru important și pentru pictorul de icoane care, cu atât mai mult, are nevoie de pigmenți cu o granulație foarte fină.

În vechime, aducerea pigmentilor la această stare se făcea în atelierul fiecărui pictor, de către acesta sau de către ucenic, frecând cu apă, mai întâi în mojar, apoi pe piatră, marmură sau mai recent, pe o bucată de sticlă, materia colorantă brută, până devenea ca o cremă, ce apoi se amesteca tot cu apă până ajungea la consistența dorită.



Figura 2.20. Măcinare a pigmentilor prin frecare

Toate culorile folosite la pictura în frescă trebuie testate mai înainte de a fi folosite, pentru a nu avea surprize neplăcute. Testarea se face amestecând pasta de var cu care se lucrează la tencuială cu pulberea de culoare. Aceasta din urmă nu trebuie să dispară. O altă metodă ar fi amestecarea într-un pahar cu apă limpede de var, în care culoarea trebuie să rămână mai mult timp în suspensie, fără ca într-o zi-două să se decoloreze. În fapt, varul arată care culori sunt rezistente față de acțiunea lui caustică și cu care se poate lucra fără grija că după un timp vor dispărea complet sau se vor decolora într-o măsură deranjantă.

În sfârșit, o ultimă modalitate de verificare a culorilor ce corespund lucrului la frescă este ca pe un perete exterior cu orientare sudică, aflat în bătaia directă a razelor solare sau pe un alt suport mobil asemănător (cărămidă, piatră, panou de lemn tencuit cu plasă și frescă neagră), după ce acesta s-a udat bine, să se pregătească o suprafață de frescă, urmând ca în momentul în care au apărut fisuri în stratul de tencuială proaspătă, să se sclivisească și să se așeze culorile ce se dorește a fi folosite.



Figura 2.21. Probe de culoare

Este important ca suprafața colorată, de obicei în formă de dreptunghi, să fie suficient de mare, astfel încât să poată fi acoperită o jumătate, iar cealaltă să fie lăsată sub acțiunea directă a razelor solare. Un pigment de calitate nu ar trebui să prezinte decolorări după uscare, iar între partea expusă radiațiilor solare și cea acoperită nu ar trebui să existe diferențe. Aceste culori rezistente la lumina solară și la alcalinitatea varului vor avea putere de colorare și nu vor fi nici toxice. Culoarele de anilină ori de origine organică nu corespund, excepție făcând negrul de cărbune.

În general, în vechime, dar și astăzi, zugravii nu foloseau un număr mare de materii colorante, însă bogăția cromatică a operelor lor este conferită de nuanțele obținute prin amestec fizic ori prin suprapunerea unor nuanțe calde peste altele reci sau invers. De asemenea, sunt folosite suprapuneri de tonuri deschise peste altele închise.

2.4.2. CLASIFICAREA PIGMENTILOR

Pigmenții pot fi clasificați în diferite categorii: pigmenți minerali (naturali sau artificiali), pigmenți organici (naturali – animalii sau vegetali – și sintetici) și pigmenți micști.

a) **Pigmenții minerali naturali** se găsesc în zăcămintele naturale sub formă de oxizi, sulfuri, carbonați, sulfați etc., având formă geometrică mai mult sau mai puțin regulată. Prepararea pe care o necesită este relativ simplă. După extracție, mineralul este uscat la soare, măcinat mai mare, cernut pentru a elimina impuritățile, apoi măcinat fin, spălat și uscat. O măcinare suplimentară permite, dacă este cazul, obținerea unei granulații fine. Pe lângă aceasta, pigmenții de înaltă calitate sunt supuși unor operații speciale de sedimentare și de ventilație pentru obținerea unor particule și mai mici.

b) **Pigmenții minerali artificiali** sunt în general produse chimice cu compoziție bine definită, obținute fie prin procedee uscate (ca cinabrul fabricat prin sublimare), fie pe cale

umedă, prin precipitarea soluțiilor chimice. Acest ultim procedeu este preferabil pentru că el permite obținerea unor pigmenți de calitate excelentă și de mare finețe.

c) **Pigmenții organici naturali**, animalii și vegetali, provin din substanțe conținute în anumite țesuturi sau produse de origine animală, din fierberea și macerarea lemnului, fructelor, frunzelor, scoarței sau rădăcinilor de plante. Substanța colorantă este obținută prin evaporare și uscare.

d) **Pigmenții organici sintetici** sunt derivați ai anilinei, fenolilor, antracitului, etc. Ei furnizează culori foarte frumoase, utilizate mai ales drept coloranți în vopsitorie. În pictură ei trebuie evitați chiar când sunt de bună calitate și rezistenți, pentru că rezistența lor la lumină este întotdeauna inferioară celei a pigmenților minerali. Coloranții sintetici sunt adesea utilizați pentru înviorarea anumitor pigmenți minerali, modificându-i.

e) **Pigmenții micști** constau din amestecuri de substanțe organice și minerale ca lacurile, care sunt coloranți organici, fixați sau precipitați pe un oxid sau un hidrat metallic³¹.

Pigmenții utilizați pentru picturile murale trebuie să prezinte caracteristici de rezistență la lumină, la agenții atmosferici și la poluare, superioare celor utilizați pe alte suporturi, datorită faptului că ei sunt, de obicei, mai expuși acțiunii diversilor factori de degradare. În cazul picturii în frescă, trebuie să reziste, în afara celor arătate, la acțiunea caustică a varului.

a) **Pigmenți minerali care pot fi utilizați pentru frescă**

Următorii pigmenți, folosiți în mod curent, nu prezintă, cu trecerea timpului, nici un semn de transformare într-o măsură deranjantă.

Diferite sortimente de alb cu o largă răspândire în natură au drept substanță comună carbonatul de calciu (CaCO_3). Materiile lor prime sunt calcarul, creta, varul, marmura, scoicile, coaja de ou. Cel mai cunoscut și mai întrebuințat pigment de carbonat de calciu este **albul de var**. Numit în tratatul lui Cennino Cennini **albul Sfântului Ioan**, acesta se obține prin carbonatarea hidroxidului de calciu. În vechile tratate de pictură întâlnim un alt sortiment de alb de var sub denumirea de **psimit**, fiind obținut din tencuială de frescă veche pisată. Dionisie din Furna oferă indicații pentru obținerea albului de var pentru frescă:

Din varniță veche, ia var (curat) și-l încearcă așa: pune-l pe limbă și de nu te va înțepa sau nu va avea niciun fel de amărăciune, ci este întocmai ca huma, este bun.

Din acesta alege [și pune-l mai întâi pe o scândură să se usuce la soare] și pisează-l [ca untul], ca să faci alb bun; [și din acesta să amesteci prin vopselele care voiești să fie deschise] pentru [zugrăvit pe] perete. [Și să știi că varul cel uscat la soare se pune prin vopsele la tot lucrul zidului, adică: pui

³¹ P. și L. Mora – P. Philippot, *op. cit.*, pp. 80-81.

în miniu, pui în pământ verde, în lazur, în linău, în ocră închis, în bolos]... [Tot de acest var dai și la evanghelie și la filactere].

Iar dacă nu va fi de-acesta, ia var din tencuielile vechi, care să fie de la vechi zugrăviri și, răzuind vopselele bine, pisează-l așa uscat pe o marmură [și cerne-l prin sită]. Apoi pune-l într-un blid și-l umple cu apă, și lasă-l să se limpezească, strecurându-l o dată sau de două ori, până ce toți câlții și toate paiele se duc împreună cu apa. Apoi pisează-l bine cu apă, [să-l faci ca untul] și alb bun se face. [Din acest var să faci carnații, să pui luminile pe carnații, căruntețele la păr, luminile la haine, scrierea numelor și trasul găietanelor sau la dungile de pe margine].

Iar dacă nu vei afla nici de-acesta, (și ai grabă), fă așa: ia din însuși varul cu care lucrezi și pune-l să se usuce (ținându-l cât de) mult în cuptor [sau la foc]; apoi pisează-l cu apă și lucrează cu el. Însă încearcă-l [pe limbă], ca și pe celălalt, pomenit mai sus³².

Albul de var rămâne culoarea de bază a frescei, pentru calitatea sa de a conferi acesteia luminozitate, transparență, soliditate și trăinicie, atunci când este amestecat cu celelalte culori obținându-se numeroase tonuri. Aceste calități nu pot fi oferite de o altă culoare cunoscută, totuși un dezavantaj major pentru pictorul contemporan îl reprezintă faptul că albul de var nu se găsește în comerț, ci trebuie pregătit cu grijă, de către fiecare pictor în parte. Acestui fapt se datorează întrebuintarea tot mai rară a albului de var, în ciuda calităților sale recunoscute.

Varul stins poate fi folosit în starea lui naturală, cu mențiunea că se deschide foarte mult, proces cu anevoie de controlat de către pictor. Alți pigmenți de carbonat de calciu sunt: **albul de cretă**, având o putere mică de acoperire și fiind obținut prin măcinarea rocilor urmată de spălări și decantări repetate; **albul de marmură**, obținut în urma măcinării și spălării marmurei pisate; **albul de scoici** și **albul de coajă de ou**, întrebuintat mai ales în epoca medievală.

Albul de titan (bioxid de titan, TiO_2) este socotit unul dintre principalii pigmenți albi utilizați în pictură, domeniu în care este folosit abia după 1920, deși era cunoscut cu 50 de ani înainte. Calitățile care îl recomandă sunt: non-toxicitatea, stabilitatea din punct de vedere chimic și puterea mare de acoperire. Totuși, bioxidul de titan utilizat singur are un aspect ușor lucios după uscare, fapt deranjant la pictura în frescă, unde toate culorile au un aspect mat.

Caolinul reprezintă un pigment alb cu putere de acoperire mică, stabilă la lumină și inertă chimic. În ce privește compoziția chimică, este un silicat hidratat de aluminiu, $\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{Si}_2\text{O}_5 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$. Principala utilizare este în industria porțelanului.

Galbenul de cadmiu face parte din pigmenții minerali artificiali, fiind obținut pentru prima oară de către Stromayer la începutul secolului al XIX-lea. Nu este toxic și prezintă bune proprietăți care-l fac utilizabil în toate tehnicile de pictură. Galbenul de cadmiu rămâne stabil în mediu alcalin, dar se comportă ciudat când este încălzit. Devenit roșu, se îngălbenește la

³² Dionisie din Furna, *op.cit.*, pp. 56-57.

loc, însă în decurs de un an se transformă în portocaliu. În aer liber, se maronizează când este amestecat cu var. Cadmiurile mai închise au mai multă putere de acoperire și sunt mai stabile. Cadmiul nu este compatibil cu culori de cupru, cum ar fi verdele smarald, căci provoacă înnegrirea acestora.

Pigmenți naturali cu o veche utilizare atât la pictura în frescă, cât și la celelalte tehnici de pictură, *ocrurile* sunt rezistente la lumină și la alți factori de mediu. **Ocrul galben** este un sortiment de pământ bogat în oxid de fier galben, $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$. Acesta poate fi obținut și artificial, menținând calitățile pe care le prezintă ocrul galben natural.

Foarte rezistentă la acțiunea factorilor atmosferici este și o altă varietate de ocr, **pământul de Sienna**. Denumirea se datorează localității Sienna din Italia, de unde se extrăgea încă din antichitate această argilă bogată în dioxid de siliciu și oxid de fier, având o culoare galben-ocru închis. Prin arderea oxizilor galbeni de fier se pot obține o varietate de pigmenți cu nuanțe de galben roșcat, cărămiziu, până la maroniu închis.

Pigment roșu foarte folosit în epoca antică și cea medievală, **sinopia** era adus din localitatea Sinope, port la Marea Neagră pe țărmul Asiei Mici. La pictura în frescă este folosit pentru a realiza desenul pregătitor direct pe *arriccio*. Denumirea de *sinopia* a fost întrebuințată în cele din urmă pentru a descrie orice ocr roșu, din care există mai multe variante de culoare.

Un ton deschis și cald este *roșul venețian* sau **roșul de mars**.

Terra di Pozzuoli are o culoare roz-somon, ce este ușor de recunoscut în unele picturi medievale murale italiene.

O altă nuanță apropiată de *terra di Pozzuoli* este **roșul de Ercolano**. Prezintă aproape aceeași compoziție și proprietăți asemănătoare, cum ar fi: stabilitate la lumină și la acțiunea alcalină a varului. Diferența este de ton, roșul de Ercolano fiind mai apropiat de culoarea cărămizii arse.

Culoarea de vin roșu închis a **hematitului** (Fe_2O_3) măcinat este mult mai frecventă în picturile murale din Florența. Hematitul se poate obține și artificial, prin arderea piritei (FeS_2).

Versiunile mai reci și mai închise de tonuri violet sunt numite **roșu indian**, **violet de mars** sau **caput mortuum**. Acesta din urmă, un pigment brun-violaceu opac, a fost numit astfel de către romani, cu referire la culoarea sângelui uscat. Din punct de vedere chimic, pigmentul este un oxid de fier în care e prezent și magneziul.

Roșul de cadmiu este un pigment artificial descoperit și produs începând cu anul 1910. Prezintă o multitudine de nuanțe. Din punct de vedere chimic, el este o sulfoseleniură de cadmiu, $\text{CdS}(\text{Se})$. Considerat a fi cel mai bun înlocuitor pentru cinabru, roșul de

cadmiu este cunoscut că se maronizează în frescele exterioare. La fel ca toate cadmiurile, în contact cu culori de cupru cum ar fi verdele smarald, se înnegrește. Cadmiul nu trebuie amestecat cu pigmenți pe bază de plumb. Calitățile care îl caracterizează sunt: o bună rezistență la intemperii și lumină, stabilitate în amestecuri, o mare putere de acoperire.

Cunoscut și utilizat din vechime, **pământul verde** este rezistent la acțiunea factorilor de mediu, având însă o slabă putere de acoperire. Din punct de vedere chimic, el reprezintă un complex de silicați de fier, aluminiu, potasiu, magneziu, sodiu: $K(Al, Fe^{III}) (Fe^{II}, Mg) (AlSi_3, Si_4) O_{10} (OH)_2$.

Malahitul, $2Cu(CO_3)(OH)_2$, este un pigment mineral de culoare verde, cunoscut încă din antichitate, fiind întâlnit în mormintele egiptene. Se obținea din piatra cu același nume. Roca zdrobită, făcută pulbere, era apoi spălată și uscată. Malahitul se poate obține și artificial.

De o calitate excepțională, deosebit de frumos și cunoscut încă din antichitate, **albastrul ultramarin natural** ($Na_{8-10}Al_6Si_6O_{24}S_{2-4}$) era preparat prin măcinarea mecanică a pietrei semi-prețioase lapislazuli și prin spălări repetate. Doar 2-3 % din ce rezulta era culoare pură. Restul reprezenta cenușă de ultramarin sau gri mineral. Din cele mai vechi timpuri până astăzi, cel mai bun lapislazuli se găsește în Afghanistan. Cea mai timpurie utilizare cunoscută este în picturile murale ale templelor de peșteră budiste de la Bamiyan (localitate situată pe Drumul Mătăsii în Afghanistan).

Fiind preparat dintr-o rocă semi-prețioasă, pigmentul era foarte scump; se spune că valoarea greutatea lui în aur, fapt confirmat până astăzi. Mai târziu, când a ajuns în Europa, albastrul ultramarin de cea mai bună calitate și cel mai intens colorat a fost adesea rezervat veșmântului lui Hristos și al Fecioarei Maria. Gradații de culoare au fost atinse cu ușurință și destul de frumos, însă costul l-a făcut în cele din urmă să fie folosit foarte rar și adesea în amestec cu alți pigmenți asemănători sau înlocuit cu totul de pigmenți de o calitate inferioară.

Spre exemplu, la pictura de la Sucevița, albastrul din fond este un amestec de **albastru de smalt** cu **negru de viță** și **alb de var**. Deși aplicat în tehnica *a secco*, s-a decolorat la acțiunea radiațiilor ultraviolete. Albastrul ultramarin se poate obține și artificial, însă această variantă nu poate egala calitatea pigmentului preparat din minereul natural. Albastrul ultramarin natural prezintă o bună rezistență la intemperii, dar se descompune în contact cu acizii și se albește în prezența unei atmosfere umede.

Frita egipteană, un silicat dublu de calciu și cupru ($CaCuSi_4O_{10}$), a fost fabricată de egipteni, greci și romani. Astăzi nu mai este utilizată. Calitățile ce o caracterizează sunt: o foarte bună stabilitate și o bună rezistență la lumină și la factorii de mediu.

Umbra are ca materie de bază o argilă cu conținut de oxid de fier hidratat și dioxid de mangan. Denumirea provine de la localitatea romană Umbria, unde se fabrica în vechime acest pigment de culoare brună. Non-toxică, prezintă stabilitate în amestecuri, rezistență la lumină și la factorii de mediu, precum și o largă varietate de nuanțe.

Negrul ivoriu sau **de os**, obținut prin calcinarea resturilor rămase de la prelucrarea fildeșului sau a altor resturi osoase, este cunoscut și utilizat încă din antichitate, când Pliniu îl menționează în scrierile sale. În compoziția sa intră 10 % carbon, C, 84 % fosfat de calciu, $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$, și 6 % carbonat de calciu, CaCO_3 . Are un ton cald, negru-albăstrui, nu este toxic și rezistă la lumină.

Negrul de fum, utilizat în pictură și în cerneluri încă din antichitate, în arealul românesc era obținut din funinginea depusă pe fundul unor căldări metalice sau ceramice care fuseseră încălzite pe foc deschis.

Cărbunele de lemn este un pigment întrebuințat din vechime, întrucât se obține simplu, prin arderea în cuptor, la 300-400°C, a lemnului de stejar, castan, plută, fag, tei, viță-de-vie.

Un alt pigment negru întâlnit în arealul românesc este **cerneala de nuci**, obținută prin combustia parțială a cojilor de nucă în oale etanșate introduse în cuptor. Prin amestecul cu ocru închis, se obținea o culoare numită **mavra** și folosită mai ales la veșmintele unor personaje. Tot prin combustie se obținea și un pigment negru din sămburi de piersică, considerat superior negrului de os sau fildeș.

b) Pigmenți minerali utilizați, dar care se pot altera pe zid

Următorii pigmenți utilizați frecvent în pictura murală – deși în general evitați în frescă –, prezintă adesea degradări sensibile ale culorilor: alb de plumb; miniu; masicot; azurit; verdigris; cinabru.

Cel mai utilizat pigment în pictura europeană încă din epoca antică, **albul de plumb**, a fost tot mai puțin întrebuințat după jumătatea secolului al XIX-lea, când s-au descoperit albul de zinc și albul de titan. Denumirile sub care este cunoscut sunt: **psimit** (nume datând încă din antichitate, provenind de la grecescul *psimythion*, dar care nu trebuie să îl confunde cu albul de var, care are aceeași denumire), **alb de argint**, **alb de Veneția**, **alb de ceruză**.

Albul de plumb este un carbonat bazic de plumb, $2 \text{Pb}(\text{CO}_3) \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$, se găsește în stare naturală sub denumirea de **ceruză**, dar poate fi obținut și artificial. Deși deține o mare putere de acoperire și este stabil la lumină, toxicitatea sa și o serie de proprietăți negative îl fac să fie tot mai puțin folosit. Capătă în timp o culoare gălbuie și devine semitransparent. În contact cu alți pigmenți pe bază de sulf ori cu aerul poluat de emanații sulfuroase, albul de

plumb se înnegrește. În prezența temperaturilor ridicate, survine modificarea culorii: la 80°C albul de plumb devine galben (masicot), iar la o temperatură și mai înaltă, acesta se înroșește (miniul de plumb).

Miniul de plumb, Pb_3O_4 , s-a utilizat încă din antichitate, fiind menționat de către Cennino Cennini în tratatul său. Se obține prin arderea ceruzei la temperatură de aproximativ 500°C. Deși are putere de acoperire, fiind un pigment dens, în frescă este evitat. Se înnegrește în contact cu factorii atmosferici (reacționează cu hidrogenul sulfurat din aer), este sensibil la lumină și toxic.

Masicotul (oxid de plumb – PbO), ca și miniul de plumb, este un pigment obținut artificial și cunoscut încă din antichitate. Prezintă aceeași reacție de înnegrire în contact cu hidrogenul sulfurat din aer.

Verdigris este un pigment artificial, cunoscut din antichitate și obținut prin acțiunea oțetului asupra cuprului. Formula chimică a acestui acetat bazic de cupru este $Cu(C_19H_{29}COO)_2$. Are o nuanță albastră-verzuie, e reactiv și instabil. Compușii sulfurici din aer îl înnegresc. Rezistă însă la lumină.

Un alt pigment verde utilizat din antichitate era cunoscut de pictori sub diverse denumiri: **verde de aramă**, **verde de pajiște**, **irdiar**. Din punct de veder chimic, este un acetat de cupru, $Cu(CH_3COO)_2 \cdot H_2O$, verde-cristalin (cristale clinorombice de culoare verde închis, cu nuanțe albastrui. Este instabil chimic, ceea ce conduce la schimbarea nuanței în funcție de mediul ambiant.

Azuritul, $3Cu(CO_3) \cdot 2(OH)_2$, se extrage din minereul cu același nume și se cunoaște din antichitate. În amestec cu pigmenți ce conțin sulf, se înnegrește, iar în condiții de umiditate excesivă, capătă o nuanță verzuie, **verde malahit**. Este toxic și rezistent la lumină.

Varietate de roșu folosită încă din antichitate, existent atât sub formă de minereu în stare naturală, cât și preparat artificial, **cinabrul**, HgS este o sulfură de mercur cristalină, așadar un pigment toxic. Sensibil la lumina solară, cinabrul se înnegrește în timp. De aceea, se preferă în locul lui un sortiment de roșu de cadmiu, mult mai stabil. În *erminii* apare sub denumirea de **chinovru**, **chinober** sau **piatră chinober**, **chinovar** sau **minău de plumb**. Atunci când cinabrul era amestecat cu albul de var, amestecul era numit **minău de chinovar**.

c) **Pigmenți organici sau micști**

Aceștia au fost utilizați pe zid mult mai rar decât pigmenții minerali. În Europa îi întâlnim mai mult în nordul Alpilor.

De fapt, acești pigmenți tind deja în mod natural să pălească sub efectul luminii; ei se vădesc deci în mod special sensibili pe zid, unde sunt mai expuși diferitelor cauze de alterare³³.

CONCLUZII

Paleta folosită în pictura bizantină este restrânsă, acest fapt dând armonie sporită ansamblului. Cromatic, compozițiile sunt dominate de albastru și ocru, roșu, verde sau alte culori de pământ într-o gamă restrânsă de nuanțe. Unele monumente au nuanțe de culori specifice – albastrul la Voroneț, verdele la Sucevița, ocru galben la Moldovița sau roșul cărămiziu la Humor. Zografii din secolele XII – XIV aveau în „cărțile lor de pictură” anumite reguli de amestecare și suprapunere a straturilor de culoare. *Erminia* lui Dionisie din Furna ne prezintă un astfel de tabel, intitulat: „Feluri de a se zugrăvi veșminte în frescă”.

Culoarea îmbrăcămintei	Eboșarea (proplasma) sclivisită și repetată	Umbrele	Desenul	Luminile (lamele)
ALBASTRU	cu linău de câmpuri, apoi lazur	cu oxiu		cu lazur și alb de tencuială veche
ALBASTRU	cu linău de câmpuri	cu chinoros		cu lazur și puțin alb de var uscat
GALBEN	cu ocru	cu Sienna ars		cu alb de var uscat
ROȘU	cu miniu și var	chinovar	Sienna ars	–
ROȘU	cu bolos	cu oxiu	idem mai închis	cu chinovar
ROȘU ÎNCHIS	cu bolos	cu oxiu		cu color
COLOR	cu color	oxiu roșcat	idem mai închis	color deschis cu alb de var uscat
VERDE DESCHIS	cu pământ verde și alb de var uscat la soare	pământ verde firesc	idem mai închis	pământ verde cu alb de var uscat
VERDE	cu pământ verde	chinoros și verde	idem mai închis	verde și alb de var pastă, iar pe uscat cu zeamă de tărațe și verde viu
MARON (sau mavra)	cerneală de nuci sau de câmpuri și ocru închis (ombra, dar să nu fie negricioasă)	chinoros		proplasmă cu alb de var uscat

Tabelul 2.3. Amestecul de culori la Dionisie din Furna³⁴

³³ P. și L. Mora – P. Philippot, *op. cit.*, pp. 88-89.

Unele culori prezentate în *Erminiile* pictorilor aveau o întrebuințare restrânsă geografic, aceleași nuanțe putând fi obținute din alte amestecuri de culoare.

2.4.3. APLICAREA CULORII

Pentru aplicarea culorii se așteaptă momentul în care tencuiala umedă e suficient de tare pentru a rezista la eventualele presiuni ale pensulei. Aplicarea trebuie să se încheie înainte de a începe să se formeze la suprafață crusta de carbonat. Aplicată prea devreme sau pe o tencuială prea moale, culoarea riscă să se amestece cu tencuiala sau să se tulbure (amestec fizic); prea târziu, ea întâlnește crusta de carbonat, se tulbură în egală măsură și aderă defectuos.

Fiecare ton trebuie să fie aplicat cu un minimum de lucru al pensulei în situ, în scopul de a nu „obosi” pictura, de a nu o tulbura sau a-i slăbi aderența. Aceasta limitează considerabil posibilitățile modeleului – care trebuie înlocuit printr-un joc de juxtapuneri și de hașuri – și face fatală orice revenire.

Mai întâi se așază straturile de culoare pe fonduri (câmpuri) și apoi pe personaje, începând cu proplasma (culoare de bază, ton neutru sau închis al unei suprafețe de culoare; provine din grecescul *proplasma* – prima plasmă), continuând cu desenul și terminând cu lamele de lumină (trepte de lumină ale aceleiași culori suprapuse de la închis la deschis).



a)

b)

c)

d)

Figura 2.22. Etape de lucru la un chip: a) proplasmă aplicată peste desenul incizat; b) desen sumar peste proplasmă, care urmărește incizia; c) primele tonuri de lumină aplicate și desenul întărit; d) chip finalizat

³⁴ Tabel întocmit după îndrumările din ediția Ghenadie, *Iconografia, arta de a zugrăvi biserici și icoane*, București, ed. II, 1903.

Pe de altă parte, în alegerea culorilor este esențial să se țină seama de deschiderea tonurilor la uscare. Pentru a asigura unitatea unei tente în diferite părți ale unei opere de mari dimensiuni, e bine să se prepare întotdeauna dinainte cantitatea de amestec necesară pentru fiecare ton³⁵.

Spre deosebire de pictura în tempera cu ou pe lemn, fresca nu necesită o protejare a stratului pictural cu un vernis. Acest rol este preluat, cum nu se poate mai bine, de pojghița ce se formează deasupra culorilor, odată cu reacția de carbonatare.

Durabilitatea frescei și mijloacele materiale accesibile pe care le necesită, alături de expresivitatea artistică, ce poate fi obținută într-un timp scurt de lucru, au făcut din această artă o desfătare a vechilor maeștri, inițiați într-un timp îndelungat în însușirea ei.

³⁵ P. și L. Mora – P. Philippot, *op. cit.*, p. 41.

Capitolul 3. CULOAREA ȘI VALENȚELE EI SIMBOLICE ÎN PICTURA BIZANTINĂ

Arta Bizanțului, exprimată atât în mozaic, cât și în frescă, are ca tendință generală depășirea formelor care redau materialitatea. Putem lesne observa chiar un paradox: cu cât materia prin care se exprimă artistul este mai densă, cu atât impresia de imaterialitate este mai puternică. În acest sens, privind mozaicurile de la Ravenna, din Sinai, din Constantinopol sau din alte părți, nu percepem densitatea și opacitatea pietrei, ci doar o poezie a culorilor, un imn adus luminii. Lumina este subiectul icoanei, iar culorile – fiice ale luminii – însuflă formei putere de expresie, suflet, deplinătate.

În tehnica frescei ori într-o icoană sunt folosite aceleași culori ca și în tehnica mozaicului, diferența fiind dată doar de faptul că rocile sparte în mici cuburi de diferite dimensiuni sunt măcinate până ajung o pulbere fină. Spre deosebire de mozaic, în tehnica frescei această pulbere fină nu reflectă lumina, producând sclipiri ale suprafețelor lucioase, ci o primește, redând materiei colorate un aspect mat. Impresia de imaterialitate a lumii spirituale pe care o subliniază iconografia este pusă în valoare de nuanțele transparente și de suprapunerea unor tonuri calde peste altele reci sau invers, dar mai ales de simbolistica culorilor folosite.

Marele specialist și pictor modern Johannes Itten spunea:

Știu că secretul cel mai adânc și cel mai esențial al acțiunii culorilor rămâne nevăzut chiar și pentru ochi și că nu poate fi contemplat decât prin inimă. Esențialul scapă formulelor. Culorile sunt forțe strălucitoare, generatoare de energii care au asupra noastră o acțiune pozitivă sau negativă, fie că avem sau nu cunoștință de ea. Vechii sticlari foloseau culorile pentru a crea în spațiul bisericilor o atmosferă mistică și supratereastră și pentru a transpune meditația credincioșilor într-o lume duhovnicească.³⁶

Dacă desenul vorbește rațiunii, culoarea se adresează mai ales sensibilității, valoarea sa este prin excelență simbolică, „culoarea semnifică”, chiar dacă interpretările variază. Culoarea în iconografia bizantină nu este doar un element decorativ, ci traduce un mesaj profund prin care se exprimă lumea transcendentă, spirituală, purtând o bogăție de înțelesuri ce sunt percepute atât la nivel cognitiv, cât și senzorial. Alegerea paletei cromatice se face ținând cont de semnificația simbolică a culorilor, aceasta decurgând din Tradiția Bisericii, constituind o constrângere, dar în același timp și un îndrumar pentru artist, care nu va putea să dea frâu liber fanteziei proprii. Utilitatea „canoanelor” este incontestabilă pentru o artă ce-și

³⁶ J. Itten, *L'art de la couleur*, Dessain et Tolra, Paris, 1975, apud M. Quenot, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, București, Ed. Enciclopedică, 1993, p. 73.

propune în primul rând să poarte un mesaj, să mărturisească o credință și doar apoi să se manifeste estetic.

Cu toate acestea, schimbările remarcate de-a lungul timpului, atât în ce privește compoziția, cât și în ce privește cromatica sau desenul, indică faptul că acestea luau naștere în contextul specific al fiecărei lucrări în parte. Dacă filosofia vremii a influențat dezvoltarea teologiei, arta antică și-a pus amprenta asupra iconografiei. Portretele de la Fayum sunt cunoscute ca o sursă a modului în care erau pictate icoanele în primele veacuri creștine.



Figura 3.1. Portrete funerare de la Fayum

Portretele funerare de la Fayum au fost pictate în primele două sute de ani de după Hristos, când Egiptul era sub stăpânire romană. Erau realizate în timpul vieții, ținute în casă, iar la moarte erau așezate deasupra mumiei în dreptul feței. Se pictau pe plăci de lemn folosind o tehnică numită "encaustic". Pigmenții erau amestecați cu ceară topită și combinați pe o paletă încinsă. Efectul este asemănător cu al picturii în ulei, însă culoarea are o mai mare adâncime. Culoarele plutesc una deasupra celeilalte.

Atât pentru civilizațiile vechi, cât și pentru creștini, culoarea a rămas un vehicul purtător de mesaj cu puternice valențe spirituale.

3.1. AURUL

În iconografia bizantină frappează vioiciunea și puterea tonurilor care refuză orice fel de realism, deschizând calea în vederea spiritualizării. Pornind de la „proplasmă” sau tonul de bază, tern și cu o luminozitate scăzută, iconograful așază cu penelul nuanțe tot mai deschise. Se obține astfel o luminozitate crescândă. Veșmintele, mai ales cele ale lui Hristos cel proslăvit, ale Pruncului Iisus, ale Maicii Sale și ale îngerilor lasă adesea să se vadă fire de aur foarte fine, aplicate în mod paralel. De aici rezultă lumină și bucurie. Acest procedeu numit *assisto* capătă o importanță majoră. Cele trei stele aurii de pe *maforionul* Maicii Domnului, reprezentate sub forma a trei sori, descoperă credința Bisericii în pururea-fecioria Maicii Domnului, înainte de Naștere, în timpul Nașterii și după Naștere.

Dacă în pictura icoanelor aurul folosit la fondul sau doar la aureola sfinților a rezistat destul de bine în timp, la pictura murală rezistența sa este destul de limitată în timp, din pricina faptului că tehnica poleirii pentru perete nu poate fi decât *a secco* după ce peretele s-a uscat complet; prin urmare, nu are rezistența celorlalte culori aplicate pe suportul încă umed. Poleirea cu mordant este afectată de umiditatea ambientală. Rezultate destul de bune în acest sens au obținut, la noi în țară, pictorii ce au activat în perioada domnitorului Constantin Brâncoveanu, perioadă marcată de o înflorire a artelor în general, luminoasă și bogată în dezvoltarea tehnicii și a meșteșugurilor de asemenea.

Auriul este culoarea veșniciei, a măreției, a desăvârșirii. Este o culoare abstractă, nici rece, nici caldă, și reprezintă lumea harică, a transfigurării, ce face din icoană „un spațiu schimbat la față”. Prin calitatea sa de lumină pură, spre deosebire de culori, ce nu fac altceva decât să reflecte lumina, *aurul* simbolizează dumnezeirea care, ca un metal topit, curge prin trupurile transfigurate.

Aurul folosit în fundal sau la aureole simbolizează nu doar dumnezeirea, harul și sfințenia persoanei reprezentate, ci și *lumina*. Iconarii din vechime spuneau că în momentul poleirii fondului sau a aureolei, „așezau lumina”. Dacă aurul este, într-un fel, egal luminii, galbenul are propria sa colorație, trăind din lumină ca și celelalte culori.

3.2. ALBUL

Încă din antichitate, albul a fost perceput ca o culoare a divinității. Pitagora le recomanda discipolilor săi ca în timpul cântării de imnuri sacre să poarte veșminte albe. Revelația cu viziunea sa despre lumină a dat albului o nouă strălucire. Creștinii ce primeau

Botezul (care în primele secole se numea „luminare”), purtau veșminte albe, închipuind neprihănirea.

Albul este chipul luminii de pe Tabor, manifestare a puterii dumnezeiești a energiilor necreate. În scena Schimbării la Față, prin albul său orbitor, figura lui Hristos se detașează din mandorla de un albastru tot mai închis către centru. Scena redă fidel relatarea Evanghelistului Matei: „Veșmintele Lui s-au făcut albe ca lumina” (17, 2). Evanghelistul Marcu notează la rândul său: „și veșmintele Lui s-au făcut strălucitoare, albe foarte, ca zăpada, cum nu poate înălbi așa pe pământ înălbitorul” (9, 3).

În icoana ce-L înfățișează pe Hristos și puterile cerești (Catedrala Bunei Vestiri din Moscova), Teofan întrebuițează albul la zugrăvirea veșmintelor. Hristos apare precum „fulgerul” care „iese de la răsărit și se arată până la apus” (*Mt.* 24, 27) la venirea Fiului Omului. Același alb „fulgerător” domină compoziția multor scene ale Pogorârii la iad. În fresca de la Chora din Constantinopol (cca. 1310), Hristos Se pogoară precum un fulger pentru a-i scoate din morminte pe dreptii Vechiului Legământ. În contrast cu albastrul întunecat din fond, albul atinge aici culmea strălucirii sale.

Culoare a celor pătruși de dumnezeiasca lumină, albul caracterizează și veșmintele îngerilor care șed lângă mormântul Mântuitorului (*Mc.* 16, 5; *In.* 20, 12), și pe ale celor care le-au vorbit la Înălțare apostolilor (*Fapte* 1, 20).

Absență totală a culorii și în același timp reunire deplină a tuturor culorilor spectrului luminii, albul apare înrudit cu lumina însăși³⁷. Asemenea acesteia, el cuprinde în sine un dinamism, propagându-se în spațiu precum razele de soare. Astfel, albul se desprinde de celelalte culori, dominând ansamblul prin strălucirea sa. Această culoare apare pe chip și pe veșminte sub forma blicurilor luminoase, ce arată îndumnezeirea trupurilor prin harul Duhului Sfânt.

3.3. ALBASTRUL

Cel mai puțin înrudit cu sfera sensibilului, albastrul creează impresia unei lumi imponderabile. Fondul albastru la frescă semnifică nemărginitul, profunzimea. Cerul, locașul lui Dumnezeu este simbolizat în Vechiul Testament de singura nuanță de albastru pe care acesta o cunoaște: albastrul violet. Veșmintele marelui arhiereu, precum și stofele din cortul adunării aveau această nuanță – *teleket* în ebraică, *hyakinthos* în greacă.

³⁷ E. Sendler, *Icoana, imaginea nevăzutului: elemente de teologie, tehnică și estetică*, Ed. Sophia, București, 2005, p. 162.

Asociat cerului, tainei și vieții duhovnicești și folosit în centrul mandorlelor din scenele Schimbării la Față și Învierii Domnului, albastrul este considerat drept culoarea transcendenței în raport cu cele pământești și sensibile.

Prin maniera în care sunt pictate, icoanele bizantine arată faptul că Hristos, Fiul lui Dumnezeu are două firi, una umană și una dumnezeiască. Albastrul închis e culoarea cel mai des întrebuințată la pictarea *hymationului* Pantocratorului (mantie antică amplă, ce se purta prinsă cu o agrafă pe piept sau pe umăr), în roba Fecioarei Maria ori în *hytonul* apostolilor (tunică lungă și strâmtă cu mâneci largi, purtată pe sub *hymation*, atât de femei, cât și de bărbați). Albastrul *hymationului* sugerează faptul că Iisus Hristos este Fiul lui Dumnezeu Tatăl, „Făcătorul cerului și al pământului, al tuturor celor văzute și nevăzute“ având așadar fire dumnezeiască.

Hymationul albastru acoperă *hytonul* roșu, întocmai precum firea dumnezeiască a Fiului lui Dumnezeu a îmbrăcat prin întruparea Sa firea omenească. *Maforionul* Maicii Domnului (haină largă, ce se îmbracă pe deasupra, cu o tăietură rotundă destul de largă pe mijloc pentru a putea trece capul, delimitată prin galonul auriu sau deschis la culoare) este adesea cafeniu-brun. Această culoare este realizată din combinația de albastru (fecioria) și roșu (simbol al sângelui). *Maforionul* acoperă roba albastră, sugerând prin aceasta faptul că firea omenească a cuprins în sine, în persoana Preasfintei Născătoare de Dumnezeu, dumnezeirea.

3.4. ROȘUL

Incandescent și strălucitor, roșul este cea mai activă dintre culori. În anumite icoane, veșmintele roșii și viu strălucitoare, neatenuate nici de umbre nici de lumini, apar drept planuri înaintate în raport cu fondul imaginii. Prin dinamismul său, apropiat de cel al luminii, roșul poate servi, precum aurul și albul, ca fond al icoanei.

În Vechiul Testament, sensul simbolic al acestui roșu (stacojiu) apare în multe contexte: țesăturile dăruite de Saul (II *Regi* 1, 24), cele despre care vorbesc *Pildele*, (31, 32), *Ieremia* (4, 30). Veșmintele lui Mesia Care-Și zdrobește vrăjmașii sunt de asemenea de un roșu stacojiu (*Is.* 63, 1-3). Abia în creștinism roșul își primește consacrarea prin Sângele lui Hristos. În reprezentarea iconografică, roșul *hytonului* Mântuitorului semnifică viața și jertfa prin care S-a preamărit Hristos-Omul, Cel care Se întrupează, Se jertfește pe Cruce, moare și învie, Se înalță la ceruri și șade de-a dreapta Tatălui. În timpul Patimilor, I se așază pe umeri o hlamidă roșie (*Mt.* 27, 28).

Roșul este de asemenea folosit în îmbrăcămintea martirilor, al căror sânge hrănește Biserica. Mantia roșie a Sfântului Arhanghel Mihail, serafimii în întregime roșii, precum și focul iadului din Judecata de Apoi corespund caracterizării roșului ca „incandescență”, făcute de Dionisie Areopagitul³⁸.

În iconografie roșul este una dintre cele mai folosite culori. Această culoare a căldurii, pasiunii, iubirii, frumuseții (în slavonă cuvântul care redă frumosul și roșul este același) exprimă viața și energia de viață-dătătoare. Din acest motiv roșul a devenit și un simbol al Învierii, al biruinței vieții asupra morții.

3.5. PURPURA

Purpura, culoarea împărătească prin excelență și produs de import foarte costisitor, trimite fără înconjur către ideea de bogăție. În esență ea exprimă puterea. Veșmântul de purpură este în același timp regal și sacerdotal.

În Biblie, regii sunt înveșmântați în purpură. Pentru că a tâlcuit scrierea misterioasă de pe zidul palatului regal, Prorocul Daniel e îmbrăcat de Baltazar în purpură (*Daniel*, 5, 7, 16, 29). În același fel sunt îmbrăcați și Ionatan, marele preot și prinț al Iudeii, bogatul nemilostiv din parabola cu săracul Lazăr (*Luca* 16, 19), dar și femeia din *Apocalipsă* care șade pe fiara cu șapte capete (*Ap.* 17, 4). În Bizanț, cei născuți în sala purpurie a palatului imperial purtau denumirea de „porfirogeneți”, producerea țesăturilor purpurii devenind monopol al Curții imperiale³⁹.

În pictură, purpura apare rar în nuanța sa pură. Ea se apropie de roșu, devine mai luminoasă. *Hytonul* Pantocratorului este rareori zugrăvit într-o nuanță purpurie, iar *maforionul* Maicii Domnului, deși desemnat adeseori ca purpură în literatura de specialitate, are în realitate un ton de ocru roșu sau roșu cireșiu-închis. Simbolistica purpurei în iconografie trimite către bogăția și pacea profundă a Împărăției lui Dumnezeu.

3.6. VERDELE

Verdele exprimă vegetația pământului, fertilitatea în sens general, tinerețea, vitalitatea și prospețimea. Prin legătura sa cu Creația, simbolistica verdelui este comună tuturor civilizațiilor mediteraneene.

³⁸ Dionisie Areopagitul, *La Hierarchie céleste*, introducere de René Roques, îngrijită de Guenter Heil, traducere și note de Maurice de Gandillac (în „Sources chrétiennes”, nr. 58), Le Cerf, Paris, 1958, p. XC, *apud* E. Sendler, *op. cit.*, p. 165.

³⁹ E. Sendler, *op. cit.*, p. 167.

Verdele este culoarea liturgică a praznicului Intrării în Ierusalim – preînchipuire a intrării în Ierusalimul cel de Sus, în veșnica Împărăție a Cerurilor –, dar și a Pogorării Sfântului Duh, Dătătorul-de-viață și înnoitorul întregii firi. Vechii iconografi au pictat pământul verde pentru a arăta de unde începe viața – precum în scenele Bunei Vestiri sau ale Nașterii Domnului. În nuanțe variind de la galben la albastru, verdele este larg întrebuințat pentru pictarea veșmintelor de mucenici (alături de roșu și sugerând jertfa în floarea tinereții lor), la proroci și împărați. Strălucirea verdelui este neutră și calmă, armonizând ansamblul unei compoziții.

3.7. BRUNUL

Brunul, culoare în a cărei compoziție intră roșu, albastru, verde și negru are o colorație vie însă rămâne ternă. Lipsit de dinamismul și strălucirea culorilor pure, această culoare reflectă densitatea materiei. Întâlnim tonuri brune pentru tot ceea ce este pământesc. Stâncile și elementele arhitecturale sunt pictate în nuanțe de ocru deschis, care prin transparența și luminozitatea lor rivalizează cu aurul, sugerând transfigurarea materiei de lumină și bucurie.

Brunul trimite la pământul gol, la țărână, la materia fără de viață și la tot ce e trecător și pieritor. Apropiat de negru, brunul închis al veșmintelor de călugări și asceți este semnul sărăciei lor, al renunțării la bucuriile vieții pământești, al morții pentru cele lumești. Monahul trebuie să devină pământ roditor în care se cultivă harul.

3.8. NEGRUL

Într-o compoziție, efectul optic al negrului este aproape la fel de puternic ca și cel al albului, însă contrar acestuia. În scena Pogorării la iad, iadul este reprezentat cu negru; la fel și mormântul din care iese Lazăr cel înviat a patra zi, ori peștera de sub Cruce, unde zace craniul lui Adam – simbol al intrării morții în lume prin păcat și al ștergerii acestuia prin jertfa lui Hristos. De asemenea, peștera în care Se naște Pruncul este neagră, pentru a arăta că venirea în lume a Mântuitorului a avut drept scop să le răsără lumină „celor ce ședeau întru întuneric și în umbra morții” (*Lc. 1, 79*).

Negrul absoarbe lumina fără să o reflecte înapoi. În timp ce albul înseamnă dinamism pur, negrul este neant, haos, neființă, moarte, noaptea originilor care precede Creația, întunericul, lipsa luminii. În icoane, ca și în lumea reală, veșmintele călugărilor simbolizează renunțarea la deșertăciunea lumii, condiție necesară vederii luminii dumnezeiești.

CONCLUZII

Folosirea culorilor și a simbolismului lor în iconografie are un rol deosebit, fapt cunoscut și stăpânit de vechii zugravi. Frumusețea incontestabilă a frescelor și icoanelor care fascinează lumea modernă este un argument în acest sens. Deși paleta cromatică nu era foarte extinsă, bogăția sensurilor simbolice care se dezvăluie privitorului, mărturisește sentimentul apropierii, al prezenței Bisericii Cerești în spațiul sacru al bisericii.

În icoană este importantă folosirea semnificației simbolice a culorilor în sine, dar mai ales consonanța lor. Astfel, în compoziții diferite, culorile pot avea însemnătate simbolică și influență emoțională diferite.

Un alt aspect de mare însemnătate, atunci când vorbim despre simbolismul culorii în icoană, este gradul de transparență sau de matitate. Culoarea transparentă arată imponderabilitatea, ușurimea, iar uneori înduhovnicirea. Culoarea compactă indică durabilitate, trăinicie, iar uneori centru energetic. Culoarea compactă lipsită de semitonuri, este de asemenea simbol al trăirii intense. Culorile contrastante subliniază claritatea structurală, plinătatea formelor, indică desăvârșirea ei compozițională. Semitonurile presupun o acțiune neterminată, trecerea dintr-o stare în alta și volumetria. Culorile în icoană se pun în câteva straturi subțiri, astfel încât să se întrepătrundă și să devină mai profunde.

În iconografia bizantină, culoarea nu aparține obiectului, adică suprafeței sau formei lui, în sensul de culoare locală, nu este legată de acestea. Pe veșminte sunt asezate cute și lumini care adesea nu corespund liniilor trupului. Umbrele nu sunt prezente în icoană, acestea nu leagă personajele de pământ. Chipurile și veșmintele sfinților sunt brăzdate de blicuri de lumină. Acestea nu sunt legate de reprezentarea volumetrică a personajelor, nici de o reflectare a unei surse de lumină exterioară, ci sunt simboluri ale luminii veșnice, ale energiilor dumnezeiești necreate.

Culorile împreună cu toate cele ce sunt în icoană, sunt supuse unui scop unic – să descopere lumea esențelor duhovnicești, intensitatea vieții lăuntrice, supralumescul, iluminarea cu dumnezeiasca lumină în spațiul fizic.

Capitolul 4. SPAȚIUL LITURGIC – RELAȚIE, SIMBOL, SEMNIFICAȚIE

Încă dintru început Dumnezeu S-a revelat pe Sine prin frumusețe, pregătind, prin iubirea de frumos, pe om, spre întâlnirea cu Hristos – Logosul veșnic al lui Dumnezeu. Vechii greci au descoperit frumusețea lumii, frumusețe ce reflectă o ordine lăuntrică precisă, un Logos, și de aceea au numit-o cosmos, adică podoabă. De atunci căutarea și cultivarea frumosului va fi unită, pentru ei, cu căutarea Logosului.

În Muntele Sinai, când a intrat Moise „în întunericul unde era Dumnezeu” (Ieș. 20, 21), L-a văzut pe acest Logos, încă neîntrupat. Aici i s-a descoperit modelul Cortului sfânt (cf. Ieș. 25, 40). Apoi după ce poporul evreu s-a așezat statornic în Țara Făgăduinței, regele și prorocul David „purta mereu în duhul său modelul” viitorului templu. Totuși nu el avea să-l construiască, ci Solomon, fiul acestuia, făcându-l după modelul primit de la tatăl său.

În ziua sfințirii zidirii celei noi, un nor luminos, de o frumusețe nepământească, s-a pogorât și a învăluit-o, adăugând frumuseții celei pământești o splendoare de dincolo de ceruri. Când s-a întâmplat însă ca modelul ceresc să fie înlocuit cu unul pământesc, cum a făcut regele Ahaz (cf. 4 Rg. 16, 10 ș.u.) înlocuind jertfelnicul tradițional cu unul făcut după modelul pământesc al jertfelnicului idolatru din Damasc, Dumnezeu nu a mai recunoscut frumusețea care îl atrăgea, pe care o transmitea modelul, fie el și esențializat. De aceea nici norul luminos nu a mai rămas în Templu, lăsându-l să fie doar o simplă construcție omenească. Credincioșiei față de prototip, de tradiție, Dumnezeu îi răspunde cu însăși prezența Sa.

Dar Templul cel vechi, cu toată obârșia lui cerească, cu toată strălucirea sa imaterială, a pierit distrus de babilonieni, apoi a fost reconstruit și iarăși nimicit de romani. Deja Logosul se întrupase „S-a făcut trup” (In. 1, 14) odată pentru totdeauna, iar trupul lui omenesc era, de-acum, adevăratul Templu. De la cel vechi a rămas însă, esențializat, planul, reflex al contemplării sinaitice a Logosului, de către Moise, plan peste care arhitecți și meșteri creștini, mai ales bizantini, au adăugat rânduri-rânduri de frumusețe filocalică. Așa s-au născut nenumărate biserici, paraclise, baptisterii creștine, unice în felul lor, dar purtând lăuntric, ca pe un cod genetic, structura originară.⁴⁰

Semnificația spațiului liturgic al unei biserici ortodoxe a fost înțeleasă de Părinții Bisericii având ca temei arhitectural, Întruparea Logosului. Unul dintre cei mai importanți Părinți care a scris despre arhitectura bisericii creștine și elementele spiritualității creștine, explicând dinamica unor procese care se desfășoară în spațiul sacru a fost Sfântul Maxim Mărturisitorul. În lucrarea sa *Mistagogia*, el face mai multe analogii în care sunt puse în relație Biserica, ca icoană a cosmosului alcătuit din ființe văzute și nevăzute, rolul unificator al lui Dumnezeu și rolul spațiului unei biserici, relațiile dintre trup, suflet, lumea sensibilă și lumea inteligibilă și altele. Aceste analogii, cunoscute de larga majoritate a meșterilor creștini, nu lucrează cu modele formale, aparțin Tradiției vii, sunt permanent actuale, dar și actualizabile în diverse forme, adecvate timpilor istorici cărora le aparțin.

⁴⁰ Ieromonah Agapie Corbu, cf. în *Arca noetica*, Ed. Parohia Ortodoxă „Cartier Nou II” Alba Iulia, 2016

Spațiul bisericii are vocația unificării mai degrabă decât pe cea a separării. Dumnezeu, în calitatea Sa de creator atotputernic și bun, îi cuprinde pe toți oamenii în Sine Însuși, atenuând diferențele dintre aceștia, iar credința lor este tipul de relație care împlinește această unitate. Tema aceasta a unității este foarte importantă și din prisma faptului că spațiul unei biserici nu poate fi unic, singular, ci este subîmpărțit simbolic întotdeauna în pronaos, naos și altar. Arhitectura trebuie să unifice tot spațiul interior al bisericii, fără a altera tripartiția acestuia. Astfel se poate lucra la scări diferite: la nivelul omului spațiul poate fi subîmpărțit pentru ca înălțimea bisericii să își recâștige unitatea; cele trei spații se mai pot unifica prin lumina care le poate traversa pe toate, dar care își poate modifica nuanțat calitatea pe măsură ce trece dintr-un spațiu în altul. O altă modalitate de unificare a spațiului tripartit poate fi și modelarea stratului iconografic care îmbracă suprafețele arhitecturale. Dacă iconografia este continuă, fără pauze excesive sau dacă relaționează simbolic imagini esențiale care se află în cele trei spații arhitecturale, iar arhitectura nu interpune obstacole vizuale majore între aceste repere iconografice, atunci se poate realiza o unificare spațială.

Este de remarcat faptul că Sfântul Maxim nu se referă la unificare în mod brut, ci subliniază nuanțele relației dintre diferențiere și unificare, referindu-se la un proces de atenuare a diferențelor și nu de eliminare sau de aplatizare a acestora. Astfel calitatea limitelor care apar între cele trei subspații pot separa sau articula, pot întări diferențele sau le pot accentua, pot genera pasivitate sau pot dinamiza parcursul unei lecturi a programului iconografic și implicit al semnificațiilor teologice, spirituale cât și intensitatea participativă a credincioșilor care se află în acea biserică. Modul în care este realizat iconostasul, ca limită între altar și naos, proiectează tipul de relație pe care îl au cele două spații: pot fi integrate sau separate. Dacă se evită opacitatea și se optează pentru conectarea lor vizuală, acestea pot fi într-o relație de continuitate.

Biserica mai este asemănată cu lumea creată, alcătuită din două registre, cel al sensibilului și cel al inteligibilului. Lumea sensibilă, corporală, este simbolizată de naos, iar cea inteligibilă, necorporală este simbolizată de altar. Cele două jumătăți ale Cosmosului nu sunt descrise de Sfântul Maxim ca fiind întru totul separate, distanțate, ci dimpotrivă se află într-o relație de comunicare. Reciprocitatea dintre văzut și nevăzut lansează o provocare atât spațiului arhitectural cât și desfășurării iconografiei, aceea de a integra naosul cu altarul, dar și de a le păstra propria identitate și definiție spațială și iconografică.

Sfântul Maxim dezvoltă ideea conectării celor două lumi și spații arhitecturale atunci când subliniază că anumite calități ale lumii inteligibile pătrund în lumea sensibilă și invers. Naosul și altarul nu sunt simplu alăturate, așa cum am fi tentați să credem, mai ales când privim un plan de biserică, ci au o relație de afinitate și de interferență care depășește linia de contact dintre cele două. Tema arhitecturii începe să se dezvolte dinspre un contur geometric în plan, către lumină, spațialitate, materialitate și iconografie, elemente care pot purta, deplasa, infuza calități ale altarului în naos și invers.

Raportul omului cu fiecare jumătate a Cosmosului devine din ce în ce mai bogat și complex, pe măsură ce aprofundează contemplarea simbolică a celeilalte jumătăți a lumii.

În fond, este vorba de o transparentizare a lumii și de o îmbinare a lecturii raționale și spirituale a realității, tipuri de lectură care nu se exclud. Relevant este faptul că în momentul în care cele văzute își schimbă înțelesul primar datorită cheii de lectură a celor nevăzute, se definește un proces de transparentizare simbolică a lumii, care nu coincide în mod obligatoriu cu o transparență optică. Nevăzutul este o cheie de lectură a văzutului și lucrează cu dispozitive poetice sau contemplative, nu doar narrative.

În accepțiunea relației dintre naos și altar ca spații ale lumii văzute, respectiv ale lumii nevăzute, iconostasul-limită devine un element de traducere simbolică între acestea. Acesta nu este un simplu suport decorativ pentru icoane, ci este un veritabil dispozitiv de aducere în reprezentare a tainei altarului, comunicând-o naosului. În lipsa acestuia, naosul și altarul ar fi aparent mult mai bine integrate vizual și spațial, dar tocmai această continuitate brută ar elimina din conștiința naosului percepția spațiului altarului ca aparținând tainei cerescului. Mai mult decât atât, s-ar pierde un instrument al procesului de inițiere în taină, despre care spune Sfântul Maxim Mărturisitorul că are loc dinspre naos către altar. Este foarte interesant faptul că taina cerească și nevăzută a altarului este descrisă ca fiind accesibilă. Aceasta înseamnă că limita (iconostasul) trebuie să existe pentru a distinge cele două jumătăți, dar și să le articuleze, să le conecteze selectiv pentru a conferi accesibilitate simbolică lumii cerești. Această accesibilitate este împlinită prin suprafața iconografică și prin vizibilitatea lăsată liberă prin Ușile Împărătești către Sfânta Masă. Icoana înseamnă transparență către lumea dumnezeiască, astfel că transparența spirituală a iconostasului, privit dinspre naos către altar, se împlinește cu atât mai mult cu cât icoana acoperă mai multă suprafață în raport cu decorația ce o susține și înconjoară.

Din analogia dintre biserică și Cosmos, a Sfântului Maxim Mărturisitorul, mai este relevantă atât pentru arhitectură, cât și pentru iconografie, ideea, extrem de frumoasă, a relației orizontale dintre pământesc și ceresc. Cerul de deasupra cerurilor este accesibil pașilor efectiv ai omului, o accesibilitate deloc întâmplătoare arhitectural, atât timp cât omenitatea este asumată pentru totdeauna de Hristos – Logosul întrupat, cel ce S-a revelat lui Moise în Sinai, iar acum se află de-a dreapta Tatălui, în lumea cerească. Într-o biserică ortodoxă avem două axe ale relației dintre om și Dumnezeu, cea orizontală care implică această accesibilitate efectivă și cea verticală care este mai degrabă simbolică. În ambele însă nu este suficientă marcarea spațială sau picturală a sensului aspirației omului către Dumnezeu, ci devine fundamental și sensul invers, fără de care mântuirea nu poate avea loc: Pogorârea lui Dumnezeu către propria Sa creație. Această Pogorâre nu se limitează la momentul istoric și nu se finalizează odată cu Înălțarea. Dimpotrivă ea este veșnică, Hristos le promite oamenilor că va fi întotdeauna cu ei, iar la Înălțare nu renunță la omenitatea Sa, ci o înalță împreună cu El, ducând în trupul Său chiar și semnele cuielor și al sulitei cu care a fost împuns. Trimiterea neîncetată peste om și peste lume a Duhului Sfânt este o formă veșnică de Pogorâre a dumnezeirii în Creație. Așadar, și într-o biserică spațiul arhitectural trebuie să aibă o dinamică bine exprimată dinspre cerescul Pantocratorului sau al altarului către naos. La dinamica dinspre altar contribuie însuși cultul, deoarece de pe Sfânta Masă, Hristos vine către lumea sensibilă a naosului și se împărtășește credincioșilor chiar lângă limita dintre lumi, dar conținut (din nou pogorât) în lumea văzută a naosului, în fața iconostasului.

Înțelegând Pantocratorul și prin frumusețea Pogorârii în lume, cupola naosului pe care este reprezentat, poate constitui punctul de pornire pentru arhitectura întregii biserici și cu atât mai mult pentru programul iconografic al acesteia.

O altă analogie a aceluiași Sfânt Părinte, prezentată în *Mistagogia*, este cea dintre biserică și om. Succesiunea naos, altar, jertfelnic este similară celei dintre trup, suflet și minte sau celei dintre filosofie morală, contemplare naturală și teologhisire inițiativă. Relația dintre naos, altar și jertfelnic corespunde unei integrități a ființei omenești. Trupul, sufletul și mintea există și sunt relaționate într-o ordine incontestabilă. O mutare a jertfelnicului din spațiul tainic al altarului în cel al naosului, ar păgubi credinciosul tocmai de această lume cerească și de taina care o învăluie.

În relația dintre biserică și sufletul omului, care este una dintre cele mai mistice și complexe, spațiul naosului corespunde puterii vitale a sufletului, iar cel al altarului celei

inteligente. Puterea vitală ține de latura practică și se referă la rațiune. Puterea inteligentă ține de latura contemplativă și se referă la minte. Relația dintre naos și altar este o relație dintre rațiune și minte. Sfântul Maxim dezvoltă aceste calități ale sufletului și spune că mintea generează un întreg parcurs al virtuților către înțelepciune, contemplare, cunoaștere naturală, cunoaștere de neuitat, culminând cu adevărul. Rațiunea generează chibzuință, acțiune, virtute și credință, ajungându-se în final la bine. Așadar, relația esențială dintre naos și altar este cea dintre bine și adevăr, iar între cele două nu este un raport de forță, ci unul de conlucrare. Niciuna nu o domină sau o subordonează pe cealaltă, niciuna nu este mai importantă decât cealaltă, fiindcă nu se pot exclude reciproc, ci se întăresc una pe alta. Această relație caracterizează raportul dintre naos și altar, un raport în care nu avem o ierarhie clară, determinantă între cele două spații. Autoritatea este diminuată tocmai pentru a lăsa loc de „respirație” relației.

Recapitulând toate analogiile *Mistagogiei*, constatăm că cele două jumătăți ale Cosmosului, pământul și cerul - văzute, trupul, sufletul și mintea - nevăzute, latura practică și cea contemplativă a sufletului mai degrabă colaborează, conlucrează tainic, în loc să se ierarhizeze puternic. În gestionarea arhitecturală a raportului dintre naos și altar tema fundamentală se referă la sublinierea relației reciproce din punct de vedere spațial și expresiv, o relație desfășurată evident în dublu sens. Un raport naos – altar, definit în mod exclusiv de un vector de forță spațială unidirecționată, caracterizează o arhitectură încă inexpresivă din punct de vedere simbolic și spiritual.

În momentul în care niște spații mizează pe relație este evident că acestea vor transmite credincioșilor sentimentul unei dinamici care îi transformă spiritual. Altarul și naosul nu se află într-un raport de alăturare static, iar în lumina lămuririlor Sfântului Maxim nici nu ar avea sens unul fără existența celuilalt. Această temă arhitecturală a interdependenței devine cu atât mai importantă cu cât lansează tema cooptării de către Dumnezeu a lumii create, mai precis a omului, în împlinirea mântuirii. Cerul se și poate sprijini pe propria sa creație, o temă inclusiv a calității verticalității într-o biserică, temă exploatată, după cum vom vedea, în toată desfășurarea unui program iconografic. Deși în mod esențial nu este dependent de nimic creat, Logosul întrupat – Hristos alege să „depindă” asumat de om, tocmai pentru a-l îndumnezei pe acesta. Această afirmație este mult nuanțată și poate fi înțeleasă mai bine făcând referire la un detaliu al Vohodului Mic, explicat de părintele Dumitru Stăniloae, și anume, momentul binecuvântării pe care preotul o dă diaconului care intră cu Sfânta Evanghelie în altar. Această intrare este intrarea lui Hristos ca om în slujirea față de Tatăl,

moment în care, deși în mod fundamental nu este necesar, fiindcă intrarea Sa este sfântă în sine, Hristos alege să o binecuvânteze prin preotul Său. Scopul acestei conlucrări cu preotul este întărirea conștiinței oamenilor și a încrederii lor în prezența și puterea sfințitoare a lui Hristos, manifestate într-o relație. Această semnificație sintetizează mult din spiritul relației dintre naos și altar, o relație de conlucrare liberă în care ierarhia autoritară se diminuează tocmai datorită faptului că Hristos este conținut în biserică, este și în mijlocul oamenilor, nu doar deasupra lor, iar harul, adevărul și, mai ales, iubirea sunt parte din Noua Lege.

CONCLUZIE

La temeiul arhitectural al unei biserici se află Întruparea Logosului, articulată în concretul local printr-o dublă contemplație: prima ține de vederea lui Moise pe Sinai; a doua de puterile contemplative și creative ale constructorului, conectate la filonul adânc al Tradiției, prin care esența planului mozaic este întrupată într-o zidire unică și totuși înrudită cu cele dintotdeauna. Pentru a plănuși și zidi o biserică creștină, contemplația nedeplină a frumosului creat la care ajunseseră grecii, trebuie depășită prin harismă, după cum meșterii Cortului sfânt și ai Templului au primit de la Dumnezeu „duhul dumnezeiesc al înțelepciunii, al priceperii, al științei și a toată iscusința” (Ieș. 35,31). Din îmbinarea, în infinite proporții, a celor două contemplații au ieșit la lumină și au fost zidite bisericile, în care se întrepătrunde revelația cu contemplația naturii, dumnezeiescul și omenescul, esența modelului văzut de Moise în întunericul dumnezeiesc cu ritmurile luminoase ale Logosului, întipărit în creația contemplată ca podoabă. Fiind astfel o sinteză între pământesc și ceresc, între clipă și eternitate, între materie și spirit, biserica este menită să fie loc al primirii, păstrării și împărtășirii norului luminos al prezenței dumnezeiești necreate. În biserică, prin Tainele dumnezeiești, oamenii devin temple ale Duhului și mădulare ale lui Hristos.

Capitolul 5. PROGRAMUL ICONOGRAFIC – ASPECTE GENERALE

La fel ca și în cazul arhitecturii unei biserici, iconografia își are temeiul tot în Întruparea Mântuitorului Hristos. Teologia bisericii a statornicit odată cu tranșarea disputei iconoclaste necesitatea reprezentării. Dezvoltarea temelor și a ciclurilor iconografice a stat în strânsă legătură atât cu teologia Părinților Bisericii (influențele teologiei Luminii necreate a Sfântului Grigorie Palama), cât mai ales cu transformările suferite de spațiul cultic – biserica privită ca și arhitectură. Dacă înțelegerea simbolică a arhitecturii s-a pliat pe hermeneutica făcută de Sfântul Maxim Mărturisitorul, putem afirma că dispoziția iconografiei ține cont, pe lângă desfășurarea episoadelor reprezentate în ordinea desfășurării lor temporale, istorice, de aceeași înțelegere simbolică a lumii văzute și a celei nevăzute și de raporturile axiale dintre spații.

Coregrafia scenelor este determinată de funcția liturgică a spațiului. Fiecărei scene îi revine un statut particular în acest context semantic și determină modul propriu de a fi al credincioșilor, cât și accesul lor la înțelesul purtat de acestea, invitându-i să-și transfere interesul privirii și al gândirii de la relația cu lumea exterioară către dobândirea unei stări ce face posibilă receptarea mesajului purtător de har.

Până în secolul XIV programul iconografic bizantin se definitivează. Acesta este respectat, în linii mari, atât în țara noastră cât și în arealurile ortodoxe vecine. În bisericile din Moldova ori Țara Românească, dispoziția iconografică respectă temele și topografia „clasică”. Această dispunere iconografică nu comportă, în linii mari, nimic particular în alegeri. Un ansamblu mural trebuie să respecte ierarhia etapelor revelației lui Dumnezeu așa cum a fost ea dezvoltată mai întâi ierarhiilor îngerești, apoi profeților care au beneficiat de viziuni temporare directe, apostolilor, martori ai Legii celei Noi și mucenicilor, martori ai divinității lui Hristos. Naosul reprezintă biserica pământească, lumea văzută și programul iconografic pune accent pe *Întrupare în context istoric*, fiind prezentate teme legate de viața Mântuitorului, a Maicii Domnului, Biserica Biruitoare fiind figurată prin toate categoriile de sfinți reprezentate. Ciclul hristologic este așezat în naos cu accent pe Ciclul Patimilor și marile Praznice cum ar fi: Schimbarea la Față, Răstignirea, Învierea, Înălțarea, Rusaliile sau Adormirea Maicii Domnului.

Iisus Hristos Pantocrator este așezat în cupola centrală, apoi Liturghia Îngerească (după sec. XVI), profeții și apostolii pe tambur, evangheliștii dispuși în cei patru pandantivi,

iar în registrul inferior, sfinții militari, Deisis, Sfinții Împărați Constantin și Elena alături de tabloul votiv întregesc iconografia naosului.

Scenelor legate de Taina Euharistiei și temelor cu caracter liturgic le revine conca altarului. Teme cum ar fi Cortul Mărturie uneori Liturghia Îngerească, Împărtășania Apostolilor stau alături de Maica Domnului Platytera, de reprezentarea ierarhilor cu sulurile pe care sunt scrise fragmente din slujba Sfintei Liturghii, îndreptați spre o imagine a Jertfei euharistice, pune accentul pe *Întrupare în contextul Jertfei lui Hristos*. În locul unde se săvârșește proscomidia este reprezentat Iisus Hristos al milelor sau Mirele Bisericii așezat în mormânt.

În pronaos iconografia pune accent pe *Întrupare în context mariologic*: Maica Domnului Orantă, cu Pruncul așezat în dreptul pântecelui, uneori înconjurat de o *slavă*, este imaginea intercesiunii, a funcției mijlocitoare a Bisericii. Ciclurile mariale, între care cel mai adesea Imnul acatist, prefigurări biblice ale Fecioarei, toate aceste reprezentări ilustrează Întruparea. Pronaosul este și un spațiu cu rol funerar și de aceea aici își au locul și teme cu caracter eshatologic.

Pronaosul este ilustrat și cu viața Sfântului protector al bisericii – Sfântul Ilie la Suceava, Sfântul Nicolae la Bălinești și Popăuți, apoi Sinoadele Ecumenice sau Ciclul Sfintei Cruci la Pătrăuți. Reprezentarea Mineiului se generalizează în secolul XVI. Uneori Sfântul Ioan Botezătorul ocupă cupola pronaosului alături de Maica Domnului Orantă, în timp ce soborul Sfinților Cuvioși și a Sfintelor Cuvioase este distribuit în registrul de jos, la fel ca în întreaga biserică.

Unul dintre cele mai cunoscute și influente comentarii ale Liturghiei bizantine, text ce aparține Sfântului Gherman, Patriarhul Constantinopolului (+733), care prezintă metafora *Bisericii* după un *model ierarhic*, preînchipuind-o în "Patriarhi, așezată pe temelii în Apostoli, mai înainte vestită în Profeți, preaîmpodobită în ierarhi și desăvârșită în martiri"⁴¹, a avut un rol esențial în dezvoltarea programului iconografic; numărul mare de sfinți care acoperă zidurile bisericii, începând cu ierarhii din altar, continuând cu mulțimea de sfinți ai Vechiului și Noului Legământ, exprimă forța cu care Biserica mărturisește întruparea lui Hristos și așteaptă A Doua Sa Venire.

⁴¹ Sf. Gherman al Constantinopolului, "Istoria bisericească", trad. rom. de pr. N. Petrescu, în "Mitropolia Olteniei", anul XXVI, nr. 9-10, 1974, p. 825

Această succintă descriere a unui program iconografic ”clasic” ne arată că, deși variate ca arhitectură și dispoziție a temelor, bisericile au în comun aceeași unitate a *vederii* care se adapă din izvorul filocalic al unor texte patristice, din iconografia cărților de cult și nu în ultimul rând din Sfânta Scriptură.

Urmărind mai atent anumite detalii și înlocuiri ale unor teme iconografice ce au loc în bisericile din Moldova constatăm deplasări ale unor semnificații care până atunci erau înțelese doar într-un cadru istoric. Găsim reprezentarea Mântuitorului Hristos în slavă înconjurat de simbolurile apocaliptice ale evangheliștilor în locul Pantokratorului din cupola naosului de la Voroneț și Sf. Ilie, la Bălinești (în medalionul central al voltei în arcele dublate), dar și în cupola pronaosului de la Pătrăuți. Această reprezentare, numită și Tetramorf-ul, plasată într-o stea cu opt colțuri care preia forma arhitecturală a turlei moldave, deplasează semnificațiile prezenței lui Hristos din planul puterii universale (Pantokrator) în cel al *viziunii* apocaliptice, înscriind astfel, într-o manieră imaginară biserica vizibilă în așteptarea mistică a Parusiei. Această viziune este între altele însoțită de soborul heruvimilor, a serafimilor și a arhanghelilor, de profeți și apostoli, adică ierarhia celor două Biserici reunite la sfârșitul timpului, în *eshaton*. Pornind de la această „cheie de boltă” iconografică, alte teme au detalii ce descoperă semnificația lor eshatologică și natura *vizionară*. Astfel întâlnim reprezentări ale lui Hristos Cel Vechi de Zile, Hristos Emanuel sau a Prorocului Ilie ca prefigurare a lui Hristos, alături de reprezentări ale Tronului Hetimasiei, a Mielului Biruitor sau a Mâinii lui Dumnezeu care ține sufletele dreptilor la judecata finală. Toate aceste teme sunt plasate în axele mari ale spațiului liturgic marcând astfel simbolismul eshatologic al acestuia.

Această scurtă analiză ne permite să trasăm câteva principii directoare pe care le-am folosit în elaborarea programului iconografic al Paraclisului „Sfântul Nicolae”, pictura acestuia reprezentând partea practică a acestei cercetări.

Prima abordare și cea mai des folosită, este defășurarea spiralică a scenelor pornind de la bolta Turlei Pantocrator și încheind cu șirul sfinților în picioare.

A doua citire ar fi cea a sinapselor dintre diferite teme iconografice, capabile să nuanțeze mesajul teologic purtat de ansamblul pictural. Aceste sinapse sunt cel mai adesea plasate pe axele mari ale bisericii, atât pe verticală cât și pe orizontală, dar și poziționarea „față către față” sau citirea lor în „oglindă”.

Un al treilea mod în care putem împărtăși iconografia bisericii se referă la conținutul dogmatic sau teologic, cel liturgic și cel istoric al temelor abordate. Trebuie precizat că aceste trei straturi pot fi suprapuse într-o singură icoană.

Acestor trei mari direcții li se adaugă intercalarea unor simboluri care pot contribui la adecvarea mesajului specific al acestui spațiu liturgic, destinat unei categorii aparte de credincioși ai Bisericii și anume studenții teologi care se pregătesc pentru misiunea pastorală, dar și a celor de la secția Artă Sacră care se formează în vederea devenirii ca viitori iconari, pictori de biserici sau restauratori.

5.1.DESCRIEREA BISERICII - ARHITECTURA

Situația *Paraclisului Sfântul Nicolae* este una aparte prin faptul că este integrat clădirii Facultății de Teologie. Arhitectura exterioară a ansamblului sugerează existența unui spațiu liturgic doar din anumite unghiuri ale sale. Paraclisul situat la etajele superioare în partea estică a clădirii, are turla amplă vizibilă din exterior, iar pereții laterali sunt subordonați liniilor generale ale clădirii, care este una modernă cu o geometrie a fațadelor simplă și ferestre largi dreptunghiulare. Acest prim aspect a dus la o abordare aparte a spațiului eclesial. Acesta se desfășoară pe înălțimea a trei niveluri ale clădirii, respectiv etajele trei și patru, iar turla trece încă un nivel, respectiv cel al acoperișului - terasă. Arhitectura interioară a Bisericii - paraclis este surprinzătoare prin amploarea spațiilor create. Planul simplu de cruce greacă cu brațe egale pune în valoare relația de comunicare între componentele arhitecturii, atât la nivelul de acces al privitorului, cât și la nivelul corespondențelor ce se pot face între diferitele teme iconografice care înveșmăntează întregul ansamblu.

Compus din altar, un naos generos și pronaos, planul de cruce greacă are brațul ce corespunde altarului semicircular iar celelalte trei în formă dreptunghiulară. Absida altarului are în partea de sus o concă sub forma unui sfert de sferă care din păcate nu este complet, ci cu baza retezată. Această „tăiere” ale cărei rațiuni estetice nu le înțelegem, mai ales având în vedere alte ansambluri arhitecturale asemănătoare, ne-a obligat să adaptăm desfășurarea programului iconografic geometriei pereților. La nivelul arcelor absidelor laterale și a bolții ce corespunde naosului și pronaosului se poate constata aceeași „tăiere”. Întâlnirea acestor segmente de arc la nivelul pandantivilor a determinat și forma acestora, mult apăsată, fapt ce a impus o anume abordare a iconografiei pe care o vom pune în lumină la vremea cuvenită, în textul ce urmează. Altarul beneficiază de două încăperi laterale care comunică cu naosul prin

uși independente de iconostas, așezate în laturile acestuia. Aceste încăperi au preluat funcțiunea de proscomidiar și diaconicon.

Turla amplă, susținută de patru coloane andosate, bogat luminată la nivelul tamburului, beneficiază de data aceasta de o calotă semisferică. Astfel, formele ample ale turlei domină întregul ansamblu. De remarcat faptul că absidele laterale dreptunghice sunt luminate de ferestre așezate doar către altar (Est) și înspre intrare (Vest). Aceste ferestre generoase, lasă o lumină aproape razantă pe pereții interiori ai absidelor, fapt ce poate dăuna prin scoaterea în evidență a celor mai mici denivelări înregistrate pe suprafața peretelui pictat. Beneficiul acestei amplasării la eclerajului constă în afierosirea pereților laterali în totalitate pentru a primi imaginea iconică. Un alt spațiu și servește ocazional pentru a suplimenta accesul la slujbele care marchează evenimente importante în viața liturgică este cafasul sau corul, ce corespunde pronaosului. La nivel vizual, suprafețele ce compun pronaosul sunt accesibile și fac corp comun cu naosul, fapt ce a determinat, la nivelul iconografiei, tratarea bolții ca făcând parte din naos și doar a tavanului cafasului și a pereților cei corespund ca pronaos.

CONCLUZIE

Alcătuirea arhitecturii interioare ne pune în față două aspecte la fel de importante. Mai întâi, amplitudinea suprafețelor ce urmează a fi pictate este una generoasă, copleșitoare pe alocuri, dar în același timp provocatoare. Deși are numele generic de „Paraclis Universitar”, acest spațiu liturgic este de fapt o biserică de dimensiuni mari, cu o arhitectură simplă, generoasă la nivelul eclerajului și al accesului vizual în toate părțile ei componente. Un fapt mai puțin obișnuit este acela că accesul este posibil chiar la nivelul turlei, pe exterior, facilitat de acoperișul - terasă. Altarul poate fi vizibil din laturile acestuia prin golurile ce comunică cu pastoforiile acestuia - diaconiconul și proscomidiarul. Datorită iconostasului care este format doar din două registre, accesul vizual către acest spațiu este facilitat atât din naos, cât mai ales de la nivelul cafasului.

Cel de-al doilea aspect este reprezentat de provocarea unor „nedesăvârșiri” venite din trunchierea arcelor boltite ale altarului, absidelor și al navei, de unde a rezultat „apăsarea” accentuată a pandantivilor. De asemenea comunicarea la nivel vizual a atâtor spații ample ca desfășurare, obligă iconografia la o anumită unitate a proporțiilor, a distribuțiilor valorice și cromatice, orice scăpare fiind cu atât mai mult „pedepsită”. O asemănare în ceea ce privește acest ansamblu arhitectural o găsim la Biserica Sfântul Nicolae Domnesc de la Curtea de

Argeș și considerăm că acest locaș ar fi putut constitui, dacă nu cumva chiar este, un reper pentru definirea liniilor constructive ale acestui paraclis. Prin urmare, o parte din repertoriul imagistic folosit ca sursă de inspirație pentru realizarea picturii acestui paraclis este constituită din documentația fotografică ce provine de la această biserică, după lucrările de restaurare de dată recentă. Alte surse de inspirație folosite pentru scenele care ilustrează viața acestui sfânt sunt biserici care au hramul Sfântului Nicolae sau cele care conțin în programul lor iconografic reprezentări din viața sa, cum este de exemplu biserica Mănăstirii Voroneț.

5.2. ICONOGRAFIA ȘI PICTURA TURLEI

În general temele iconografice de la nivelul turlei sunt comune tuturor bisericilor de sorginte bizantină după generalizarea canonului iconografic. Desigur întâlnim biserici cu o geometrie a turlei diferită, care necesită o abordare pe măsură prin adaptarea temelor iconografice. Astfel de exemple sunt des întâlnite mai ales în țara noastră sau în Rusia. Înălțarea turlei în Moldova prin alungirea tamburului și dublarea pandantivilor a dat naștere unor suprafețe suplimentare de lucru la nivelul tamburului, ce a fost fructificate cu creativitate teologică și plastică. Bisericile construite pornind de la planimetria crucii cu brațe egale sunt mai des întâlnite în arealul grecesc sau cel sârbesc. În vechime, rigorile ingineresti cereau o greutate a turlei cât mai mică, ce trebuia descărcată prin folosirea arcelor și a pandantivilor, ceea ce presupunea o înălțime mică a tamburului. Astăzi, prin folosirea fierului și a betonului anumite limitări de ordin tehnic pot fi lesne depășite, însă astfel se pot pierde și anumite aspecte ce țin de împlinirea plastică pe care o aduc formele geometrice întregi folosite în mod tradițional. În cazul „Paraclisului Sfântul Nicolae” avem de-a face cu o turlă ce se înscrie în liniile mari ale tradiției bizantine. Tamburul are o înălțime de șase metri, iar raza este de trei metri și jumătate. Lumina puternică de la acest nivel se datorează celor optsprezece ferestre dreptunghiulare și se răspândește în toată biserica deoarece nu sunt alte obstacole care să o filtreze.

Opțiunea programului iconografic ales a pornit de la aceste realități. Deși întâlnim în mod tradițional pornind de la medalionul Mântuitorului Iisus Hristos- Pantokrator, cetele îngerești, un registru cu profeți, altul cu apostoli, apoi liturghia îngerească, în acest caz am optat pentru coborârea registrului profeților la baza turlei. Astfel suprafețele clar delimitate de ferestre au fost tratate individualizat prin amplasarea profeților între ele și urcarea registrului cu „*liturghia cerească*” la un nivel superior. Această alegere a ținut cont de necesitatea unei suprafețe continue pentru scena „*liturghiei*” care se desfășoară circular pe tot inelul turlei.

Trei dintre cele nouă *cete îngerești* au fost alese pentru a face trecerea de la *Iisus Hristos Pantokrator* către *Liturghia cerească*. Ne-am oprit la reprezentarea acestei triade și am optat pentru eliminarea registrului sfinților apostoli din dorința de a nu supraaglomera vizual iconografia întregii turle. Datorită deschiderii ample este posibilă citirea în întregime a registrelor componente ale turlei, deformările perspectivei fiind minimale. Axul central este marcat de prezența impunătoare a *Mântuitorului Iisus Hristos Pantokrator*, denumire care se poate traduce deopotrivă ca „Atotputernic” și „Atotțiitor”. Pe lângă alegerea și adaptarea temelor iconografice în funcție de specificul arhitecturii ne-am confruntat și cu unele probleme plastice care se ivesc atunci când scara de reprezentare este mărită. Spre exemplu: chipul Mântuitorului Iisus Hristos are statura unui om în picioare, iar registrul *Liturghiei îngerești* are o lungime circulară de aproximativ 22 de m și o înălțime de peste 3 metri. Aceste probleme se regăsesc și la nivelul abordării tehnice a suprafețelor. Trebuie ținut cont de limitările pe care le impune schela necesară lucrului. Aceasta are un anumit standard de înălțime care adesea nu permite vizualizarea deplină a figurilor desenate pentru simplul fapt că este situată prea aproape de punctul cel mai înalt al cupolei. În alte rânduri mărimea scenelor abordate necesită pe înălțime două etaje de schelă, respectiv două pontate.

Am încercat să depășesc aceste provocări de ordin tehnic și plastic prin studiul fiecărei teme abordate mai întâi în atelier prin proiecte executate la scară, după măsurători efectuate la fața locului, iar în alte situații prin multe schițe ale variantelor posibile ce puteau fi abordate, pe care le-am lucrat direct pe schelă. Apoi a urmat un desen schematic executat direct pe fresca neagră pentru a verifica dispunerea volumelor mari ale temelor abordate și construcția schemelor compoziționale. Următoarea etapă firească a lucrului impunea pregătirea suportului cu straturile de aricio și intonacco după ce în prealabil suprafața tencuită a fost udată din belșug. Începând cu pictarea Pantokratorului, o dificultate importantă a constat în realizarea desenului. Nevoia de a fi destul de aproape de suprafața boltită a cupolei pentru a putea picta, intra în contradicție cu cea a distanței necesare pentru a cuprinde cu privirea întregul desen. Pe lângă aceasta, raza de doi metri a medalionului și suprafața curbă a segmentului de sferă, dădeau naștere unor deformări ale desenului care, citit de jos, trebuia să arate ca fiind executat pe un plan drept. Dificultatea realizării desenului în mod liber la fața locului a devenit covârșitoare. Am optat în cele din urmă pentru realizarea unui desen la scară, apoi transpunerea acestui desen în mărime naturală pe „carton” sau „pauză”, în limbajul uzual al pictorilor de biserici. Apoi au fost găurite liniile desenului, și după ce în prealabil au fost trasate axele principale pe fresca suport, acest desen a fost așezat pe stratul de frescă și a fost

tamponat cu un pigment colorat. Acest mod de lucru a fost salvator, și aș spune, singurul pe care l-am putut aborda cu riscul minim de a greși proporțiile în situația descrisă mai sus.

În ceea ce privește iconografia Pantokratorului regula reprezentării este stabilizată de mai bine de un mileniu. În bisericile primare tip navă, care nu aveau turlă, tot programul iconografic trebuia gândit doar pentru pereții verticali. Astfel, partea cea mai vizibilă devenea conca altarului. În axul acestuia, așezat în locul cel mai înalt, era reprezentat Mântuitorul Hristos șezând pe tron sau bust, binecuvântând cu mâna dreaptă, iar în cealaltă ținând evanghelia. Cu timpul, evoluția arhitecturii a dus, prin descoperirea sistemelor de boltire și descărcare a greutății prin pandantivi, la apariția turlei care devine partea cea mai înaltă a Bisericii. Adaptarea iconografiei s-a făcut firesc, spațiul turlei primind valențe simbolice specifice, respectiv simbolizând cerul sau lumea spirituală, inteligibilă. Imaginea Pantocratorului a migrat în turlă, în unele situații fiind reprezentat figură întreagă șezând într-un medalion al slavei, ca parte a compoziției *Înălțarea Domnului*. Mai târziu canonul iconografic se rezumă la reprezentarea bust a Mântuitorului ca Pantokrator - Atotputernic, într-un medalion înconjurat de cetele îngerești.

Icoana lui Hristos, indiferent de locul unde s-ar afla, face parte din așa-zisul *ciclu dogmatic*. Această reprezentare constituie cheia de boltă a înțelegerii teologice ce a permis rezolvarea crizei iconoclaste de către Sinodul al VII – lea și pecetluirea hotărârilor lui la anul 843 când a fost proclamată oficial Biruința Ortodoxiei. Pictarea chipului Mântuitorului Hristos este posibilă datorită întrupării acestuia din Fecioara Maria. Zugravul nu încearcă să cuprindă în limite omenești dumnezeirea Fiului și nu reprezintă doar firea Sa omenească. Chipul iconic este o înfățișare a trupului care cuprinde în sine atât firea omenească, cât și pe cea dumnezeiască. La nivel plastic aceste înțelesuri dogmatice sunt exprimate foarte sintetic. Orice persoană care este cinstită ca sfântă are în jurul capului reprezentată o *aureolă* circulară, pictată cel mai adesea cu aur sau cu ocră galben. Aceasta este mai degrabă o figurare plastică a luminii dumnezeiești, a sfințeniei sau a harului care iriază din chipul acelei persoane ca urmare a părtășiei sale la *slava dumnezeiască*. În cazul reprezentării unor persoane care au trăit în timpul Vechiului Legământ, înainte de legea harului, aureola poate avea și alte culori ca: gri deschis, albastru, verde sau roșu fapt ce semnifică nedeșăvârșirea Vechiului Testament în comparație cu cel Nou. Aureola Mântuitorului Hristos se diferențiază de cele ale sfinților prin crucea care este înscrisă în ea. Brațele crucii sunt ornate cu forme geometrice care imită pietrele prețioase sau sunt scrise cu literele grecești *ΩΩΝ*, prescurtarea expresiei „Cel ce este” din Vechiul Testament (Ieș. 3, 14), ceea ce semnifică existența atemporală a lui

Dumnezeu, veșnicia Sa. *Erminia* menționează și alte moduri de diferențiere a aureolelor prin înscrierea unei stele cu șase sau opt colțuri, în fapt o reprezentare a *slavei (doxa)*, în interiorul aureolei. Desigur că sunt adesea întâlnite și aureole împodobite cu diverse motive florale ori geometrice, mai ales în icoane, însă acesta este doar un aspect decorativ al picturii bizantine.

Reprezentarea sfințeniei sub forma cercului de lumină care înconjoară chipul, deși nu este un mod plastic abordat exclusiv de iconografia bizantină, are temeiuri în Sfânta Scriptură și în viețile unor sfinți. Astfel, în Evanghelia de la Matei 13,43, Hristos spune: „Dreptii vor străluci ca soarele în împărăția Tatălui lor”. Alte mențiuni similare sunt consemnate în Apocalipsa Sfântului Ioan: „și douăzeci și patru de scaune înconjurau tronul și pe scaune douăzeci și patru de bătrâni, șezând, îmbrăcați în haine albe și *purtând pe capetele lor cununi de aur*” (4, 4) sau în altă parte: „... am privit și iată un nor alb și Cel ce ședea pe nor era asemenea Fiului Omului, *având pe cap cunună de aur...*” (14, 14). Episodul primirii Legii de către Moise pe Muntele Sinai are și un aspect ce privește această strălucire a slavei lui Dumnezeu reflectată pe chipul omului. După întâlnirea cu Domnul Savaot fața lui Moise nu a putut fi privită de cei rămași în tabără fiind nevoie să si-o acopere cu un văl. „Iar când se pogora Moise din Muntele Sinai, având în mâini cele două table ale legii, el nu știa că fața sa strălucea, pentru că grăise Dumnezeu cu el. Deci Aaron și toți fiii lui Israel, văzând pe Moise că are fața strălucitoare, s-au temut să se apropie de el” (Septuaginta 34, 29-30). Alte relatări din viețile sfinților redau la rândul lor episoade în care slava lui Dumnezeu se lasă văzută pe chipul unor sfinți ca Serafim de Sarov, Sisoe sau Avva Zosima.

Privitor la modul în care sunt zugrăvite veșmintele, trebuie spus că acestea îndeplinesc pe lângă rolul plastic, decorativ și unul simbolic. O primă diferențiere se face prin asocierea unui anumit tip de vestimentație cu unele categorii sau cinuri de persoane. Fiecare categorie de sfinți are caracteristic un fel de veșminte, după slujirea pe care au avut-o în biserică (apostoli, ierarhi, preoți, diaconi, călugări), după felul cum și-au trăit sau sfârșit viața (împărați, mucenici, soldați, pustnici), sau după felul vestimentației din vremea lor. Caracteristic tuturor acestor tipuri de veșminte este modul de tratare care evită naturalismul. Faldurile sunt construite urmărind anatomia trupului acoperit aproape în întregime de acestea. Culorile folosite sunt adesea transparente, aproape imateriale, variate ca tonalitate, însă urmărind aproape riguros ca persoanelor importante din istoria mântuirii să le fie repartizate aceleași nuanțe cromatice. De pildă veșmintele Mântuitorului Hristos au specifice culorile roșu, cu variații de nuanță de la violet închis până la roz sau gri-roșcat, și albastru ce poate varia de la gri închis până la diferite nuanțe de verde. În acest caz roșul simbolizează firea

omenească, iar albastrul pe cea dumnezeiască. Pe umeri veșmintele Sale au o bandă colorată de obicei cu ocră, dacă tonul de bază este închis, sau cu o culoare închisă, dacă proplasma este deschisă. Această bandă brăzdată de lumini aurii, numită *clavus*, care se regăsește și în vestimentația îngerilor sau a apostolilor, este preluată din veșmintele senatorilor romani și, în icoană, semnifică calitatea de „trimis” al Împăratului Ceresc. Atunci când Hristos este reprezentat ca Prunc, culoarea predominantă a veșmintelor este ocră, luminat cu auriu sau alb. Desigur că se întâlnesc anumite scene ca „Schimbarea la Față” sau scene legate de „Înviere” în care veșmintele poartă nuanțe de alb. Cel mai adesea lumina folosită pentru a reda faldurile este un amestec format din culoarea de bază și alb, sau un gri deschis peste care se suprapun alte tonuri mai luminoase până se ajunge aproape la alb.

Expresia chipului în cazul Pantokratorului oscilează între bucurie, blândețe, bunătate și asprime, severitate sau chiar mânie. O caracterizare a acestei icoane a fost făcută de Photios Kontoglou, pictor bisericesc important al secolului XX. Acesta spune:

Hristos-Pantokrator este zugrăvit în cupolă într-un medalion, ca și cum ar ieși din cer și ar privi către persoanele care intră în biserică... Capul privește înspre apus, ca și cum acest Soare al Dreptății s-ar înălța din răsărit. Este acoperit cu un veșmânt larg din care se ivesc mâinile, cu dreapta făcând semnul binecuvântării, cu stânga ținând în dreptul pieptului Sfânta Evanghelie, Legea dumnezeiască.

Capul este înconjurat de păr des, care se revarsă peste umărul stâng ca un izvor, împărțit în două. Fruntea este maiestuoasă, plină de înțelepciune și putere. Ochii migdalați și plini de pace privesc cu bunăvoință și condescendență către cei smeriți, dar cu asprime la cei răi și mândri. Nasul, subțire și drept; gura, simplă; mustața lăsată în jos, firească, în manieră asiatică, exprimă blândețe; barba, simetrică, ușor împărțită la capăt. Gâtul, lat și puternic; partea de piept din apropierea gâtului este descoperită. Mantia care îl acoperă, ca un nor care ascunde soarele, amintește unul dintre cuvintele lui David: „<<Adâncul, ca o haină, este îmbrăcămintea lui>>.”⁴²

Fondul pe care l-am folosit doar în cazul Pantokratorului este un roșu, simbol al împărăției lui Dumnezeu. Odinioară culoarea roșie era folosită doar de împărați, valențele ei simbolice fiind îndeobște cunoscute. Cerneala de scris, hainele de culoare roșie, pânza cu care erau înfășurați nou-născuții de viță împărătească (porfirogeneții), până și pantofii de culoare roșie erau destinate doar împăraților. În icoană semnificația acestei culori preia înțelesurile vechi cărora li se adaugă cele legate de jertfa Mântuitorului sau cea a mucenicilor.

Medalionul Pantokratorului este înconjurat mai întâi de un text, apoi de o *slavă* stelată cu opt colțuri – simbol al celei de-a opta zi, al Parusiei sau venirii lui Hristos la sfârșitul vremurilor ca Judecător al tuturor. Această *slavă* plasează reprezentarea lui Hristos într-un

⁴² Constantine Cavarinos, „Ghid de iconografie bizantină”, Ed. Sofia, București, 2005, p. 46-47

context eshatologic, după modelul bisericilor din Moldova. Textul preluat din psalmi este folosit și în liturghie atunci când slujește arhiereul: „Doamne, Doamne, caută din cer și vezi și cercetează lumea acesta pre care a zidit-o dreapta Ta și o desăvârșește pre ea”⁴³ și reprezintă dorința permanentă a Bisericii de curățire și înaintare în sfințenie a întregii creații prin pronia cerească. Demnitatea împărătească este asimilată slujirii arhieresti în Biserică, după modelul Arhiereului celui veșnic – Hristos.



Figura 5. 1

⁴³ Psalm 79, 15-16.



Figura 5.2, 3 Hristos Pantokrator – Voroneț, Bălinești

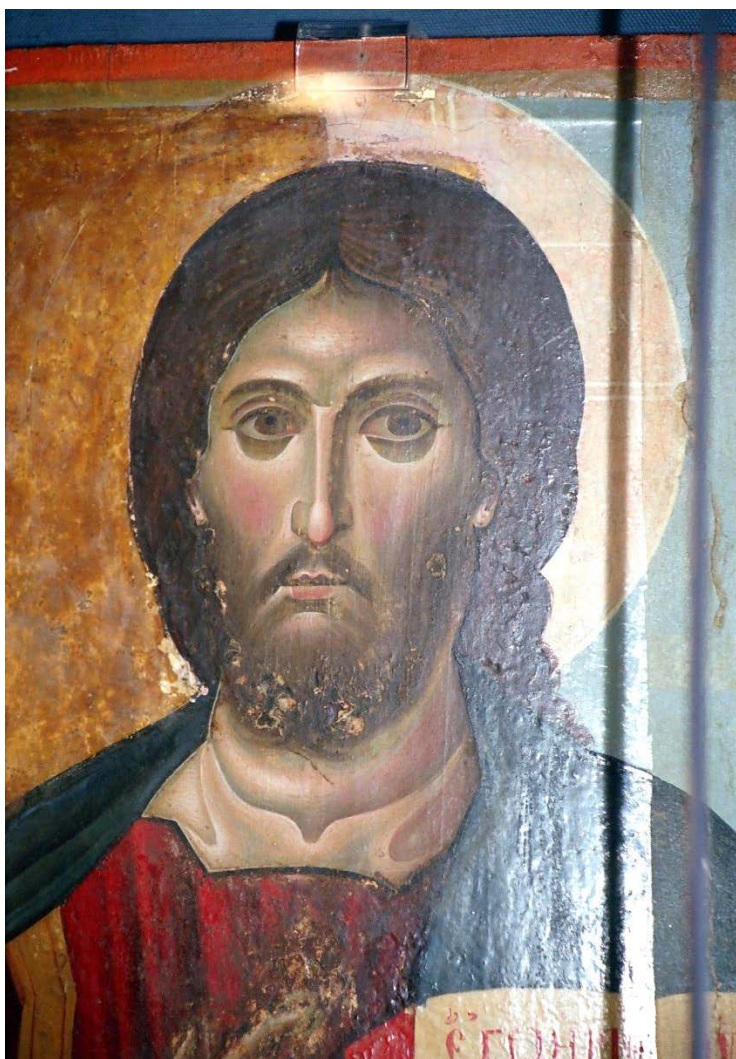


Figura 5.4. Hristos Pantokrator – icoană Mănăstirea Sf. Ecaterina, Sinai

5.2.1. CETELE ÎNGEREȘTI ȘI LITURGHIA ÎNGEREASCĂ

În imediata apropiere a Pantokratorului sunt pictate trei dintre cele nouă cete îngerești, respectiv *heruvimi*, *serafimi*, *tronuri*. Alegerea lor s-a făcut ținând cont de asemănarea lor ca mod de reprezentare, având în vedere unitatea ansamblului, dar și de ierarhia cerească, această triadă fiind prima menționată între celelalte cete.

Registrul median al turlei este în întregime rezervat unei singure teme. Aceasta se desfășoară circular având ca centru de pornire și final axul median estic. Liturgia este slujba cea mai importantă a Bisericii, încununarea celorlalte slujbe, care cuprinde toată făptura orientată în comuniune de dragoste și rugăciune către Dumnezeu. Când spunem toată făptura, ne gândim la oamenii din toate vremurile, atât cei prezenți în biserică, cât și cei ce s-au mutat la cele veșnice, dar și făpturile cerești – îngerii. *Liturghie* în limba greacă înseamnă *lucrare*, o lucrare de sfințire a oamenilor și a lumii întregi. Modelul de sfințenie pentru oameni este în primul rând Dumnezeu „fiți sfinți pentru că Eu Sfânt sunt” (I Petru 1,16). Hristos s-a întrupat din Fecioara Maria, s-a făcut om, pentru ca noi să putem deveni asemenea Lui întru sfințenie. Pe lângă acest model suprem, mai avem și îngerii care neîncetat slujesc (liturghisesc) înaintea lui Dumnezeu. Lauda îngerilor are un caracter atemporal și transistoric. Aceste fapte cerești au fost văzute de profetul Isaia slujind doxologic înaintea tronului lui Dumnezeu: „Serafimi ședea împrejurul Său; fiecare avea câte șase aripi: cu două își acopereau fața, cu două își acopereau picioarele și cu două zburau. Și strigau unul către altul și ziceau: «Sfânt, Sfânt, Sfânt este Domnul Atotțiitorul, plin este cerul și pământul de slava Sa!»” (Isaia 6, 2-3). Această „ședere împrejur” este preluată la nivelul iconografiei în registrul cetelor îngerești din jurul Pantokratorului și continuă la nivelul următor, cel al Liturghiei Îngerești. Cântarea heruvimică din miezul liturghiei, alături de alte rugăciuni rostite cu voce tare ori „în taină”, exprimă împreună-slujirea îngerilor și a oamenilor – „Noi care pe heruvimi cu taină închipuim, și făcătoarei de viață Treimi, întreit sfântă cântare aducem, toată grija cea lumească acum de la noi să o lepădăm. Ca pe Împăratul tuturor să-L primim, pe Cel înconjurat în chip nevăzut de cetele îngerești: Aliluia, Aliluia, Aliluia!”⁴⁴ Acest Imn Heruvic a fost adăugat la liturgia obișnuită în anul 573 sau 574, de către Iustin al II-a, împreună cu alte imnuri ce aveau un rol catehetic-dogmatic în lupta împotriva ereziilor. Heruvicul folosit anterior era acela din *Liturghia Sfântului Iosif*, care fusese împrumutat și inclus în *Liturghia Sfântului Vasile*. Acest imn care constituie suportul acestei teme iconografice este folosit în

⁴⁴ Heruvic folosit în Liturgia Sf. Ioan Gură de Aur

prezent doar în Sâmbăta Mare. Pentru a marca explicit rolul iconografiei în redarea acestei teme iconografice, am folosit imnul heruvic ca un ornament, pentru a departaja registrul *Liturghiei îngeresti* de cel al *Cetelor Îngeresti*.

Să tacă tot trupul omenesc și să stea cu frică și cu cutremur, și nimic pământesc întru sine să nu gândească, că Împăratul împăraților și Domnul domnilor merge să Se junghie și să Se dea spre mâncare credincioșilor. Și merg înaintea Lui cetele îngeresti cu toată căpetenia și puterea, heruvimii cei cu ochi mulți și serafimii cei cu câte șase aripi, fețele acoperindu-și și strigând cântarea: Aliluia, Aliluia, Aliluia!⁴⁵

Redarea acestei teme în pictura bizantină a suferit unele variații care țin de evoluția și fastul Liturghiei istorice, oficiate în diferite locuri și vremuri. În Bizanț bazileul avea un rol liturgic, prin urmare așa se explică prezența sa în anumite reprezentări ample ale *Liturghiei*. Un exemplu de acest fel în țara noastră se păstrează în pronaosul de la Dobrovăț. La Probota întâlnim și o reprezentare a îngerilor stând îngenunchiați în ambele părți ale mesei. În cazul „Paraclisului Sf. Nicolae” am încercat să adaptez această scenă la suprafața amplă a tamburului, ținând cont de ceea ce se practică în cult în zilele noastre, făcând o medie după imagini ale temei din tot arealul ortodox.

Citirea acestei frize de îngeri înveșmântați ca diaconi ori ca preoți, purtând în mâini lumânări, cădelnițe, potire sau epitaful, începe și se termină la Hristos Arhiereu, care binecuvântează această ieșire, numită Vohodul cel Mare. Hristos-Arhiereu este pictat de două ori, în stânga și-n dreapta Sfintei Mese, pentru că El este „Cel ce aduce și Cel ce Se aduce, Cel ce împarte și Cel ce primește”⁴⁶ darurile de pâine și vin care sunt folosite în *Liturghie*. Ordinea după care sunt aranjați slujitorii respectă tipicul liturghiei ortodoxe contemporane slujită cu arhiereu. Prezența unor îngeri-preoți care poartă un epitaful pe care este zugrăvit Mântuitorul Hristos așezat în mormânt, se datorează rânduiei de scoatere a acestei piese liturgice în Săptămâna Patimilor în mijlocul bisericii și săvârșirii Prohodului. În Sâmbăta cea Mare Hristos S-a odihnit cu trupul în mormânt de toate lucrările Sale.

⁴⁵ Heruvic folosit în Liturghia Sf. Vasile cel Mare, în Sâmbăta Mare.

⁴⁶ Sintagmă folosită de către preot în rugăciunea ce urmează Vohodului celui Mare din Liturghie.



Figura 5.5 Probota, Liturgia îngerească, Hristos Marele Arhiepiscop figurat de ambele părți ale Sfintei Mese binecuvântând;



Figura 5.6 Probota, Îngeri – diaconi cu obiecte liturgice



Figura 5.7 Probota, Îngeri-Preoți purtând Sf. Epitaf



Figura 5.9



Figura 5.10



Figura 5.11



Figura 5.12



Figura 5.13



Figura 5.14



Figura 5.15



Figura 5.16

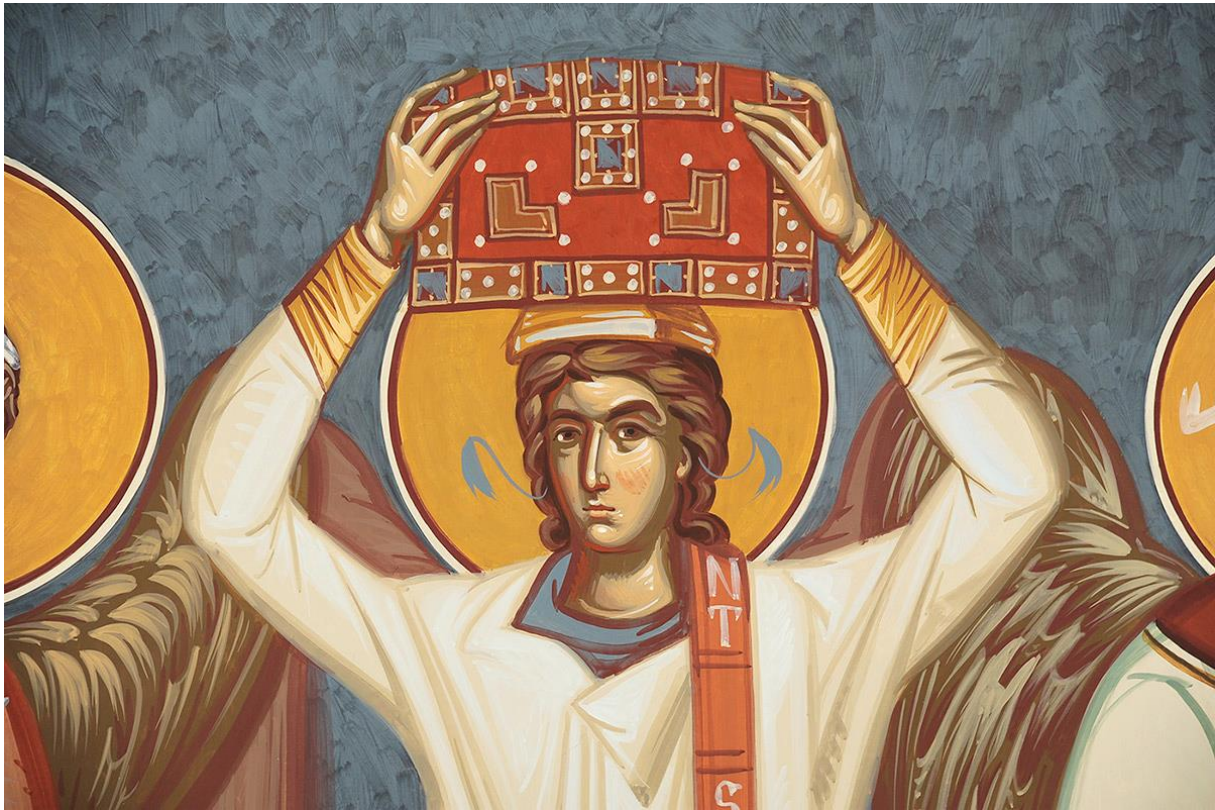


Figura 5.17



Figura 5.18



Figura 5.19



Figura 5.20



Figura 5.21

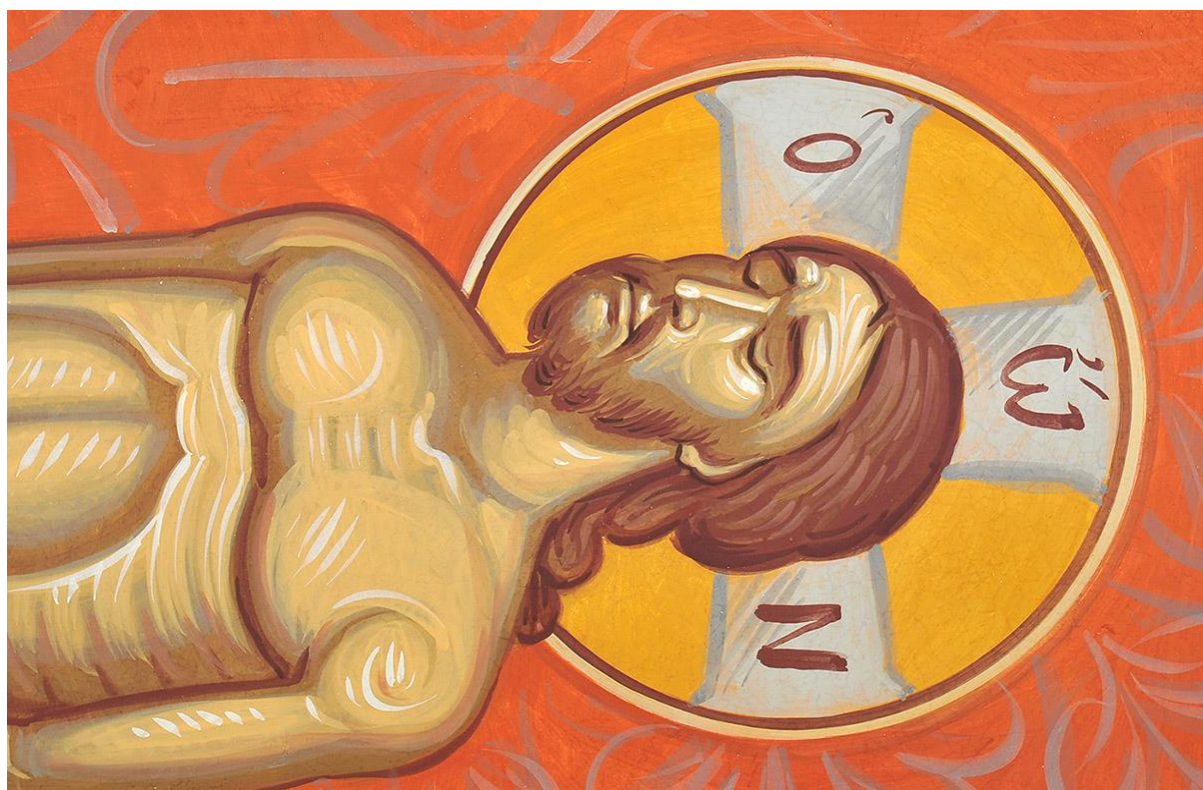


Figura 5.22



Figura 5.23



Figura 5.24



Figura 5.25



Figura 5.26



Figura 5.27



Figura 5.28



Figura 5.29



Figura 5.30

5.2.2 REGISTRUL PROFEȚILOR

Tamburul turlei este o suprafață segmentată de ferestre care a fost rezervată registrului profeților Vechiului Testament. Aceștia au avut rolul de menține trează în poporul ales credința în Dumnezeu Savaot, de a îndrepta greșelile poporului și de a pregăti calea pentru venirea lui Hristos. Dumnezeu S-a revelat prin profeți. Profeții sunt pictați figură întreagă și poartă în mâini pergamente cu texte din profețiile lor care se referă la puterea și măreția lui Dumnezeu, unele cu trimitere la ziua când se va arăta Acesta.



Figura 5.31

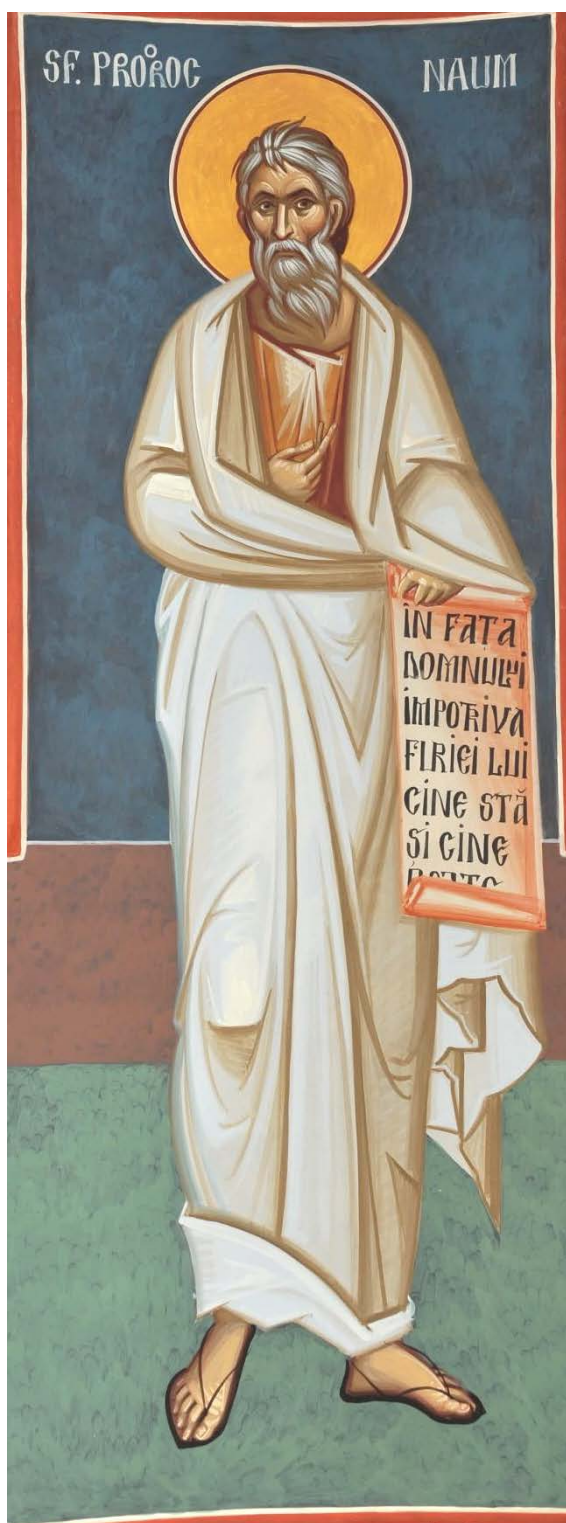


Figura 5.32



Figura 5.33



Figura 5.33

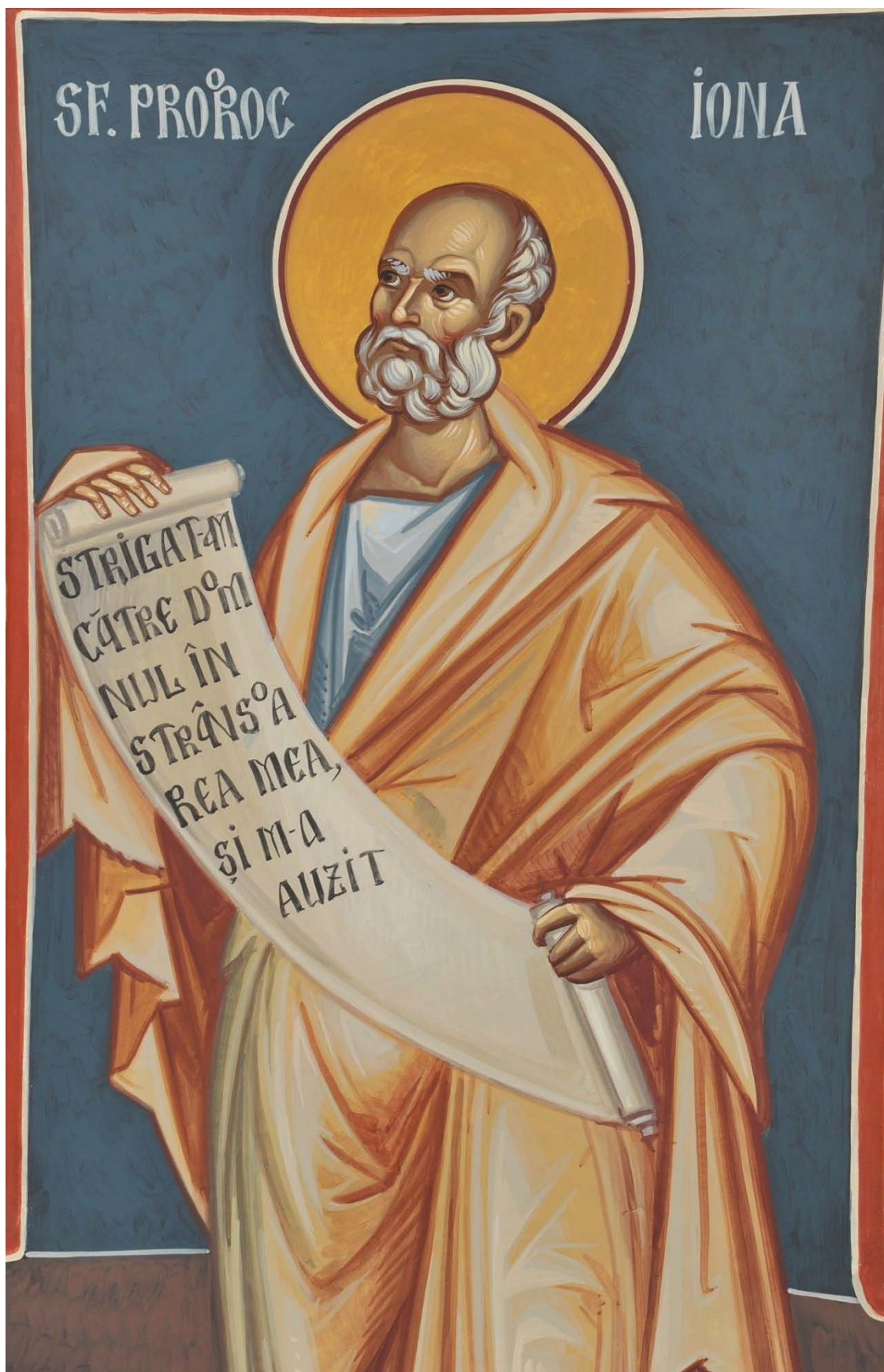


Figura 5.34



Figura 5.35



Figura 5.36



Figura 5.37



Figura 5.38

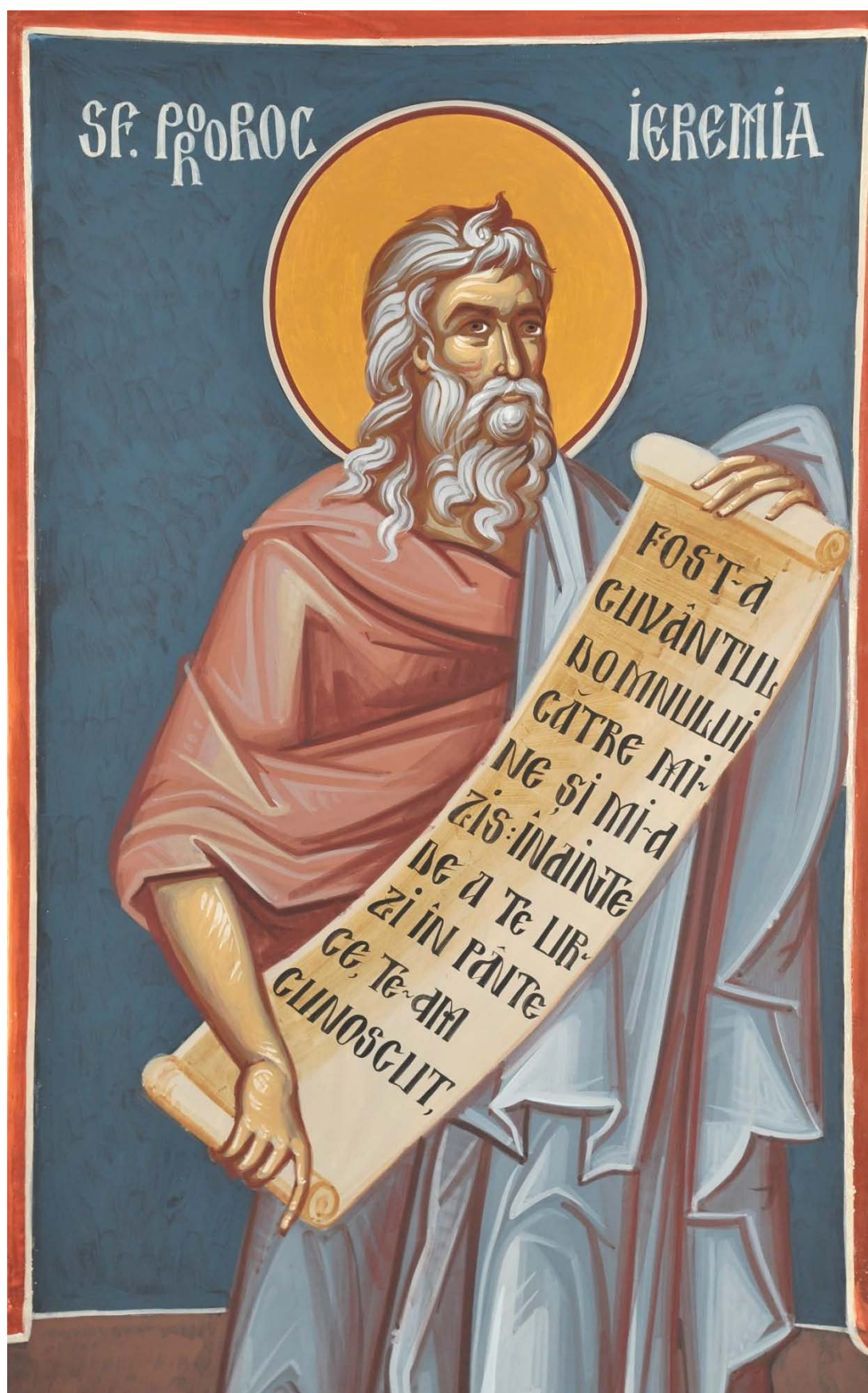


Figura 5.39



Figura 5.40



Figura 5.41



Figura 5.42



Figura 5.43

5.2.3 EVANGHELIȘTII

Iconografia pandantivilor urmează desfășurarea clasică, ceea ce diferă este felul în care sunt prezentați evangheliștii. Cel mai frecvent aceștia fac parte dintr-o scenă în care sunt așezați la masa de scris, redactând fiecare evanghelia sa. În unele reprezentări sunt însoțiți de



Figura 5. 44 *Sf. Ev. Matei* în medalion, Decani Serbia

simbolurile lor. Acestea sunt: chip de om (înger) pentru Matei; leu pentru Marcu; vițel pentru Luca și vultur pentru Ioan. De obicei Sf. Evanghelist Ioan este zugrăvit alături de către ucenicul său Prohor. Forma apăsată a pandantivilor din „Paraclisul Sf. Nicolae” au determinat o altă abordare plastică. Am optat pentru reprezentarea lor bust, încadrată într-un medalion pentru a păstra o scară a personajelor comparabilă cu restul reprezentărilor. Proporția chipului în cazul figurii întregi s-ar fi micșorat prea mult, iar elementele de peisaj ar fi încărcat într-un mod obositor și greoi

aspectul general iconografiei. Un alt aspect important este frontalitatea chipului în cazul medalioanelor, caracteristică de bază a picturii bizantine în general.



Figura 5.45 *Sf. Evangelist* în medalion, Armenia



Figura 5.46

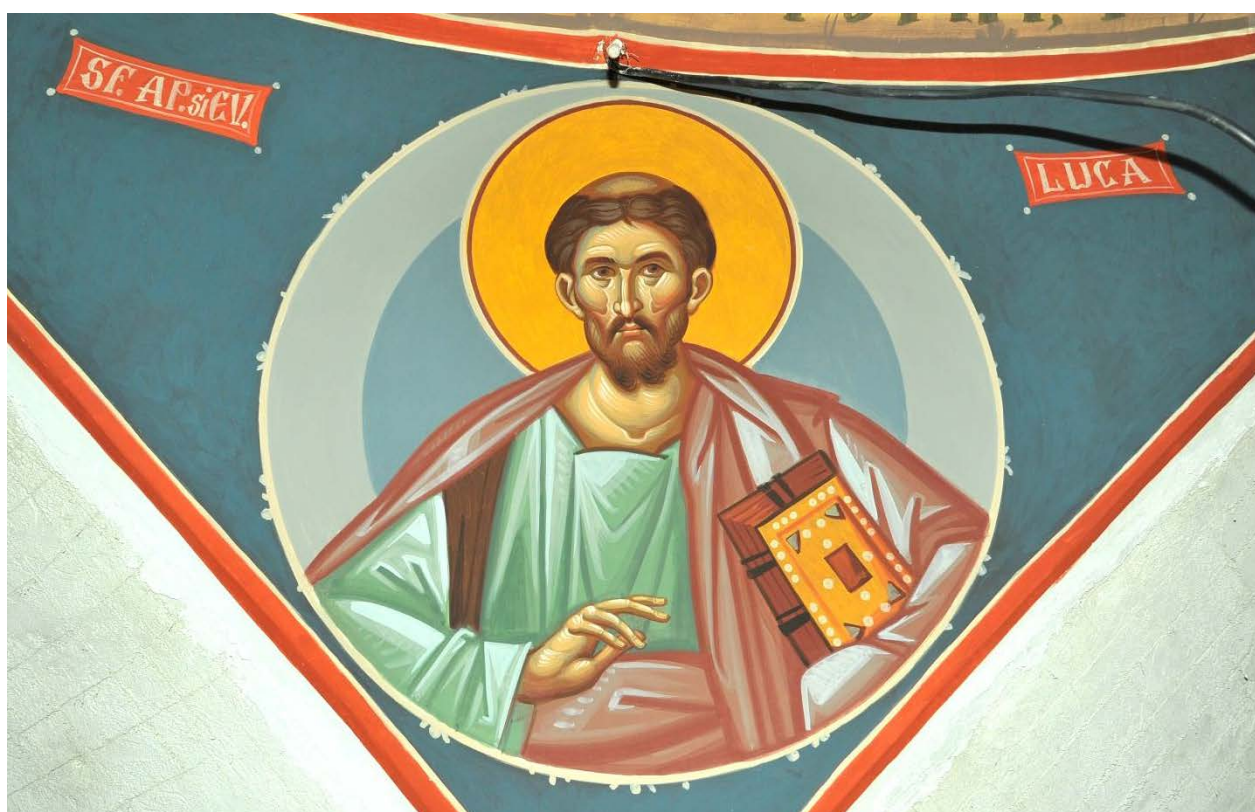


Figura 5.47

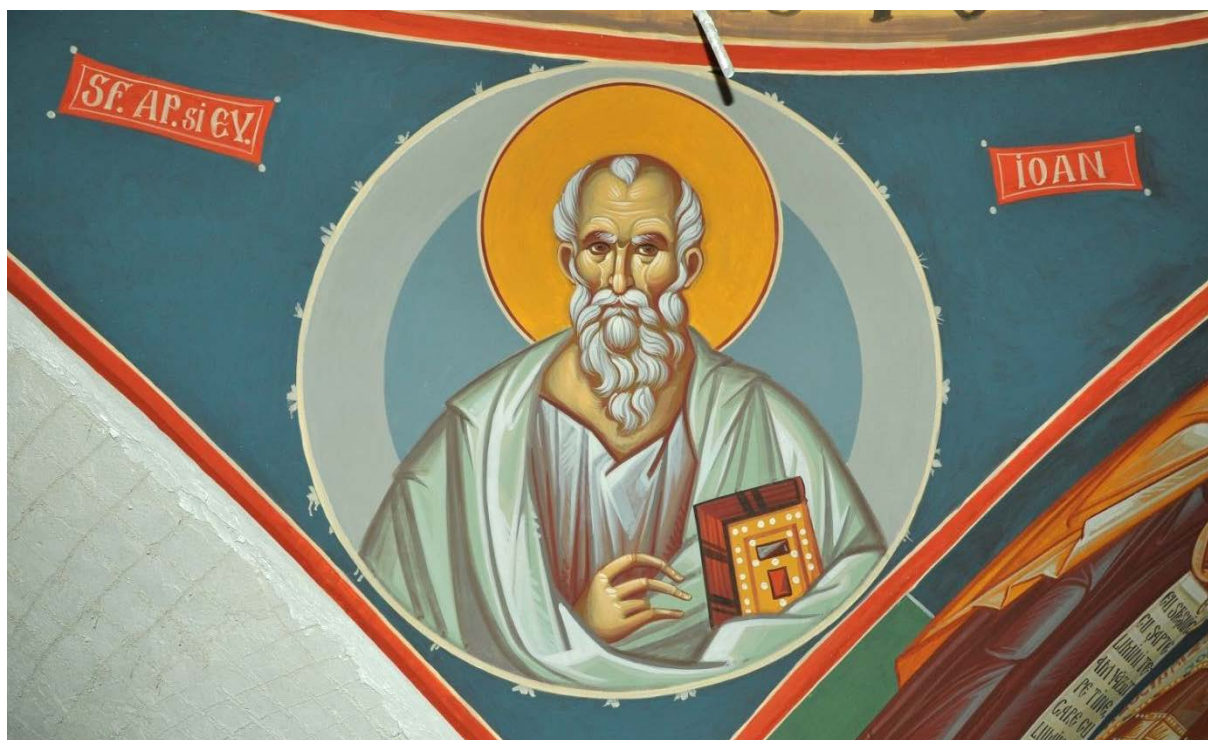


Figura 5.48

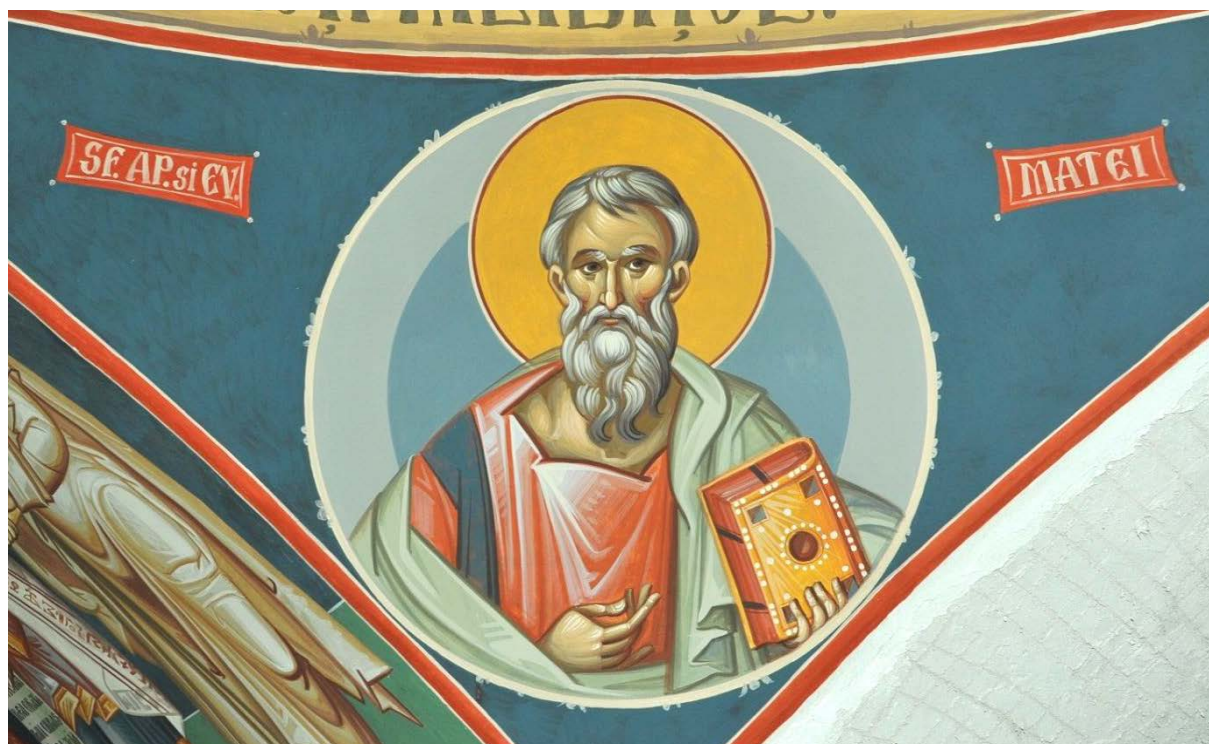


Figura 5.49

5.2.4 ALTE REPREZENTĂRI ALE MÂNTUITORULUI HRISTOS

Imagini ce fac parte din același *ciclu dogmatic* sunt plasate pe axele principale ale bisericii. La baza turlei pe axul longitudinal întâlnim *Sfânta Mahramă* sau *Chipul cel nefăcut de mână omenească*, către altar, iar în partea opusă, *Sfânta Cărămidă*. Aceste două icoane sunt puse în legătură cu istoria *Mahramei* regelui Avgar al Edesei, care a fost zidită într-o nișă deasupra porții de intrare în cetate înainte de cucerirea ei de către perși. După eliberarea cetății a fost descoperită din nou prin minune Sfânta Mahramă, cu candela ce fusese pusă înaintea ei încă arzând, iar pe cărămida ce acoperea nișa era Chipul Domnului imprimat. Despre Sfânta Mahramă există mențiuni diverse, începând de la Eusebiu de Cezareea, Evagrie Ponticul, Ioan Damaschin sau Părinții Sinodului al VII-lea Ecumenic. Deoarece la baza turlei nu exista o suprafață adecvată pentru a reda tema *Iisus Hristos - Vița cea Adevărată*, am ales pictarea acestei icoane într-un medalion pe arcul absidei sudice. De obicei împreună cu Hristos sunt și

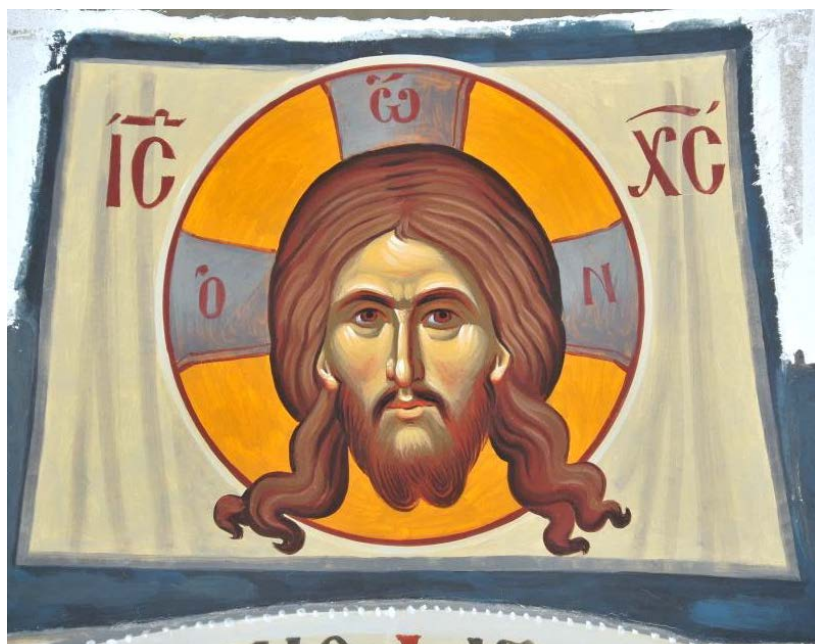


Figura 5.50

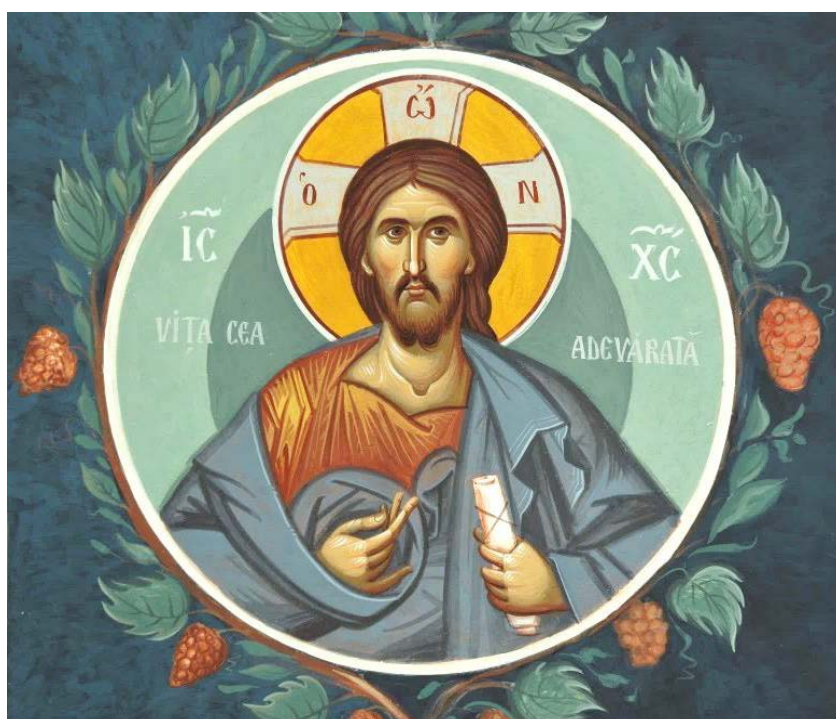


Figura 5.51

baza turlei nu exista o suprafață adecvată pentru a reda tema *Iisus Hristos - Vița cea Adevărată*, am ales pictarea acestei icoane într-un medalion pe arcul absidei sudice. De obicei împreună cu Hristos sunt și

apostolii reprezentați, însă în acest caz am renunțat la a-i picta pentru a nu încălca vizual suprafața. Simetric, pe arcu absidei nordice, a fost amplasat un alt medalion cu **Hristos – Înger de Mare Sfat**. Reprezentarea aceasta în care Hristos este arătat ca un tânăr cu chip de înger, care are aripile desfăcute și binecuvântează cu mâna dreaptă, iar în cealaltă ține un filacter, este pusă pe seama profetului Isaia care zice: „ Prunc S-a născut nouă, un Fiu S-a dat nouă, a Căru stăpânire e pe umărul Lui și se cheamă numele Lui: Înger de mare sfat, Sfetnic minunat, Dumnezeu tare, biruitor, Domn al păcii, Părinte al veacului ce va să fie” (Is. 9, 5).

Compozițional, aceste medalioane sunt asemănătoare cu **Pantokratorul**, dimensiunile sunt însă mult reduse. În general, pe tavan sau boltă s-a generalizat acest tip de abordare prin concentrarea atenției privitorului către un punct central și completarea suprafețelor rămase în laturi cu alte elemente secundare. În cazul bolților cu arce întretăiate centrul rămâne marcat doar de elementele de arhitectură, iar triunghiurile formate sunt decorate cu scene ce au de obicei o temă comună.

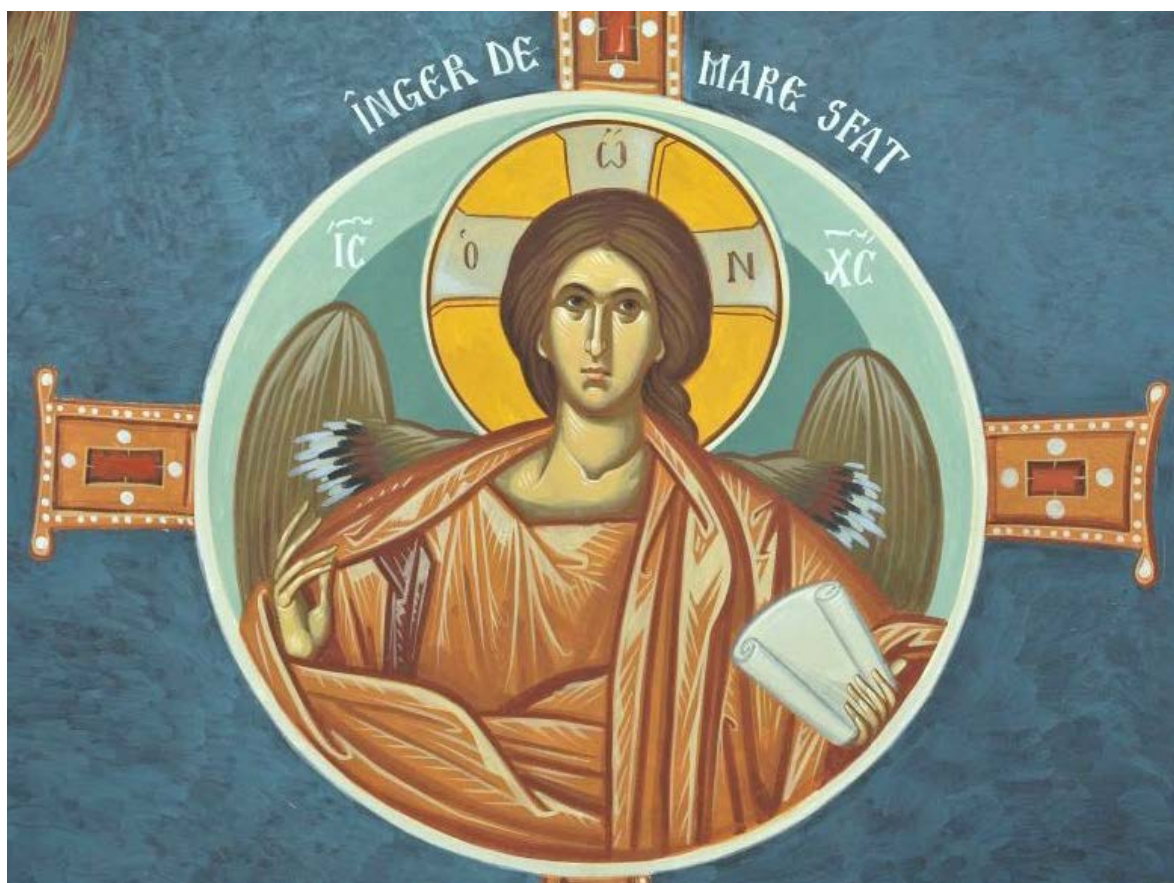


Figura 5.52

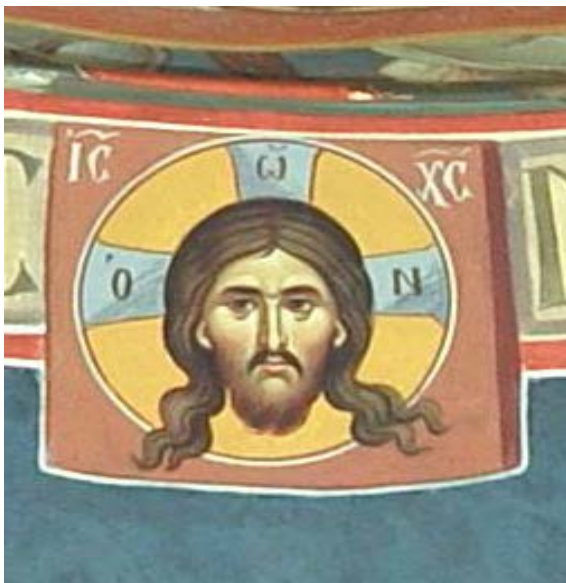


Figura 5.53

Figura 5.54 Iisus Hristos –Vița cea adevărată, Sucevița – imagine amplasată pe peretele nordic în naos, la nivelul registrului Ecclesiei, al sfinților în picioare.



Ilustrează sintetic ceea ce înseamnă Biserica – legătura concretă, neîntreruptă cu sursa vieții – Hristos.

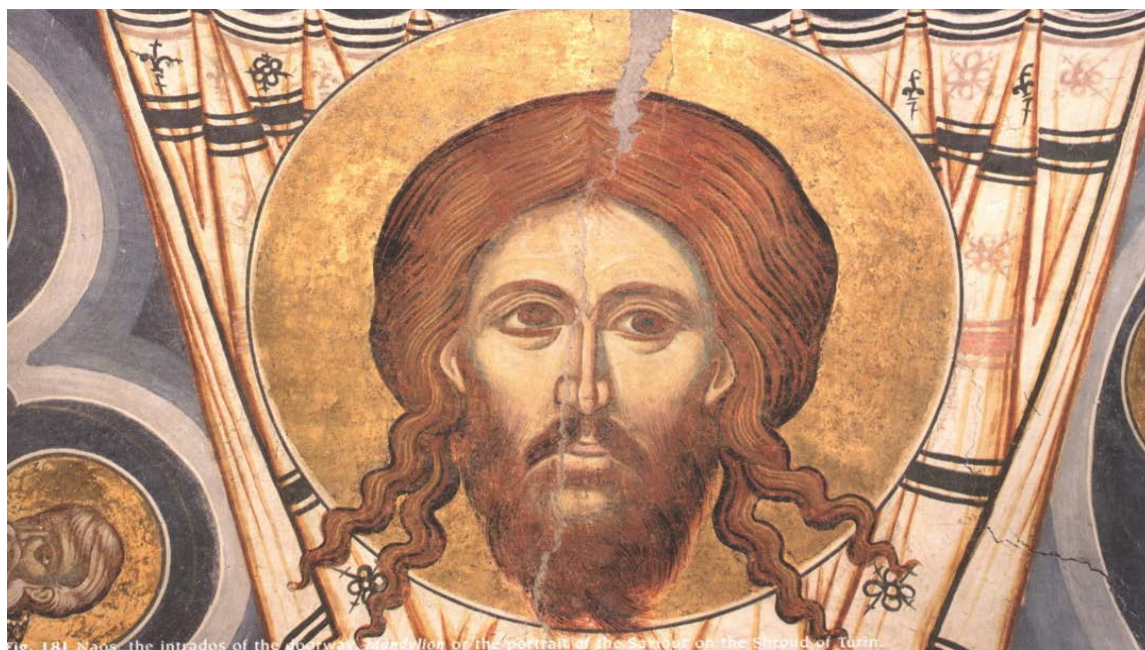


Figura 5.55 Sf. Mahramă, Probotă – spațiul de trecere dintre naos –pronaos este străjuit de chipul cel nefăcut de mână omenească.

5.3 ALTARUL

Continuând acest *ciclu dogmatic*, partea cea mai vizibilă a întregului program iconografic este calota altarului. În axul acesteia sunt așezate *Sfânta Treime*, pe boltă și *Maica Domnului cea mai înaltă decât cerurile* în conca altarului.

Icoana *Sfintei Treimi* poate fi asimilată și *ciclului istoric* pentru că relatează evenimentul vechi-testamentar al „Ospitalității lui Avraam”. Ea înfățișează trei îngeri care au fost primiți și ospătați de Avraam la stejarul din Mamvri. Aceștia sunt așezați în jurul unei mese pe care sunt pregătite câteva pâini și un vas asemănător unui potir. În referatul scripturistic de la Facere, Biserica a recunoscut unanim cel mai potrivit mod de a reprezenta Sfânta Treime așa cum s-a descoperit lui Avraam.

Apoi Domnul S-a arătat iarăși lui Avraam la stejarul Mamvri, într-o zi pe la amiază, când ședea el în ușa cortului său. Atunci ridicându-și ochii săi a privit și iată trei Oameni stăteau înaintea lui, și cum I-a văzut, a alergat din pragul cortului său în întâmpinarea Lor și s-a închinat până la pământ. Apoi a zis: «Doamne, de am aflat har înaintea Ta, nu ocoli pe robul Tău! Se va aduce apă să Vă spălați picioarele și să Vă odihniți sub acest copac. Și voi aduce pâine și veți mânca, apoi Vă veți duce în drumul Vostru, întrucât treceți pe la robul Vostru! >> Zis-au Aceia: « Fă precum ai zis! >>⁴⁷

În continuare Avraam se adresează unuia dintre ei cu „Tu” și „Domnul”, recunoscând pe Dumnezeu-Fiul, care i s-a arătat aici în chip omenesc, prefigurându-și întruparea, iar ceilalți doi erau sfinți îngeri, care au coborât spre seară la Sodoma, „în vreme ce Avraam stătea încă înaintea Domnului”. Constantine Cavaros precizează că:

Cei doi îngeri care i s-au arătat lui Avraam *nu* erau, în mod cert, *asemănări* ale lui Dumnezeu – Tatăl și Duhul Sfânt –, întrucât aceste Ipostasuri divine nu sunt îngeri. Îngerii au apărut doar ca *typoi* ai Acestora, cum spun Părinții greci ai Bisericii, ca simboluri, pentru a arăta că unul și singurul Dumnezeu este Treime.⁴⁸

Același autor susține necesitatea includerii în această compoziție a lui Avraam, a Sarrei cât și a elementelor de peisaj pentru a înscrie acest episod într-un mod cât mai clar în timp și pentru a evita o presupusă interpretare care ar susține că aceasta este o „reprezentare a lui Dumnezeu, după natura Sa reală.”⁴⁹ Mai mult, Cavaros consideră drept „eroare gravă” felul în care vestitul iconar rus Andrei Rubliov a reușit să sintetizeze această scenă, renunțând la pictarea lui Avraam și a Sarrei.

⁴⁷ Facere 18, 1-5.

⁴⁸ Constantine Cavaros, „Ghid de iconografie bizantină”, ed. Sofia, București, 2005, p. 162

⁴⁹ Idem.

Totuși în conștiința Bisericii icoana *Troiței* lui Rubliov este dată drept model canonic pentru reprezentarea Treimii, de către „Sinodul celor o Sută de Capete” în anul 1551. Teologii contemporani apreciază unanim această icoană devenită emblemă a ortodoxiei, mai ales în lumea occidentală.

Este cazul să subliniem aici aspectul ce ține de evoluția acestei teme iconografice în decursul timpului. Un studiu important asupra acestui fenomen a fost alcătuit de Părintele Gabriel Bunge⁵⁰. Acesta identifică în reprezentările acestei teme biblice mai multe niveluri de interpretare teologică: anghelologică, hristologică, trinitară și euharistică. Rubliov elimină orice element narativ, ilustrativ în reprezentarea episodului din Mamvri, acesta devenind astfel o parabolă vie a Treimii. Această icoană se menține pe linia dominantă a tipului anghelologic care insistă pe egalitatea deplină a celor trei îngeri, dar reține din tradiția iconografică anterioară atât centralitatea hristologică, cât și comemorarea euharistică a reprezentării. Un aspect nou sesizat de părintele Gabriel Bunge, este lectura scenei într-o cheie *pneumatologică*, pe care o „numește inspirat «Cincizecimea ioaneică»: aflat în centrul imaginii și arătând cu mâna dreaptă spre potirul jertfei Sale, Fiul Îl roagă din priviri pe Tatăl aflat în dreapta Sa să trimită în lume pe Duhul Sfânt aflat în stânga Sa. Plecându-și și El supus capul spre Tatăl, Duhul Sfânt Își manifestă astfel disponibilitatea de a desăvârși opera Sa mântuitoare și revelarea Treimii, deschizând în jurul Euharistiei și Liturghiei (celebrate în spatele iconostasului care o manifestă) cercul iubirii treimice pentru întreaga umanitate și creație chemate să ne înscrie prin Biserică în parcursul intrării în El prin Fiul în «casa Tatălui»...”⁵¹

Atribuirea identității persoanelor reprezentate nu este însă unitară. Dacă în unele icoane vechi se poate identifica persoana Fiului prin prezența crucii înscrise în aureolă, în cazul „*Troiței*” lui Rubliov lipsa acesteia lasă loc interpretărilor. În ce privește ipostasul Duhului Sfânt, teologii îi atribuie ca și corespondent pe îngerul din dreapta, cu veșminte colorate cu verde și albastru. În schimb celelalte două ipostasuri pun probleme de interpretare. În majoritatea icoanelor, din felul în care sunt zugrăviți cei trei îngeri, reiese egalitatea și unitatea ipostasurilor și, pentru a le atribui o identitate este necesară o interpretare a tuturor mijloacelor plastice și simbolice folosite. Teologii ruși Paul Evdochimov, N. A. Golubțov, N. A. Diomina și alții, identifică în îngerul din mijloc, ipostasul Tatălui, iar în cel din stânga pe

⁵⁰ Gabriel Bunge, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov sau „Celălalt Paraclet”*, ed. Deisis, Sibiu 2006

⁵¹ Diac. Ioan I. Ică jr. , *Secretul dezvăluit al Troiței* – introducere , idem, p.12

cel al Fiului; Constantin Cavernos, L. A. Uspenski și V. N. Lazarev pe Tatăl în stânga și pe Fiul în centru. Corelând textele liturgice și interpretările lor date de Părinții Bisericii, cu imaginile Treimii care s-au păstrat până la noi părintele Gabriel tranșează această dispută în favoarea celei de-a doua interpretări, căreia și noi i-am subscris.

Amplasarea *Sfintei Treimi* pe bolta altarului este argumentată de importanța dogmei treimice în teologie, de raportarea tipologică a acestei scene la misterul nou-testamentar al Dumnezeieștii Liturghii și, nu în ultimul rând, de legătura până la identitate a acestui praznic cu *Cincizecimea*, care are propria ei temă liturgică și propria ei icoană – Pogorârea limbilor de foc asupra celor doisprezece Apostoli. Imnele sărbătorii Cincizecimii care precede pe cea a Sfintei Treimi în calendarul rus și cel românesc sunt cât se poate de sugestive:

Veniți popoare, să ne închinăm Dumnezeirii Celei în Trei Ipostase: Fiului în Tatăl împreună cu Sfântul Duh. Că Tatăl a născut fără de ani pe Fiul, Cel împreună veșnic și împreună pe scaun șezător; și Duhul Sfânt era în Tatăl preaslăvit împreună cu Fiul: o Putere, o Ființă, o Dumnezeire, căreia toți închinându-ne, zicem:

Sfinte Dumnezeule, Cel ce toate le-ai făcut prin Fiul cu împreună-lucrarea Sfântului Duh,

Sfinte tare, prin care pe Tatăl am cunoscut și Duhul Sfânt a venit în lume,

Sfinte fără de moarte, Duhule mângâietor, Cel ce din Tatăl purcezi și în Fiul Te odihnești, Treime Sfântă, Slavă Ție⁵².

Lumină este Tatăl, lumină e Cuvântul, lumină și Duhul Sfânt, care a fost trimis Apostolilor în chip de limbi de foc; și printr-însul toată lumea se luminează a cinsti Sfânta Treime⁵³.

Opțiunea plastică de a reprezenta această scenă într-un medalion înconjurat de o *slavă* în patru colțuri este comună în general bolților de biserici și subliniază importanța temei. O întâlnim la Sucevița într-una din cupolele pronaosului, dar și pe



Figura 5.56 Sf.Treime - Sucevița

⁵² Penticostar, Duminica Cincizecimii, Vecernia Mare, Slavă și acum (idiomela împăratului Leon VI cel Înțelept).

⁵³ Ibid., Utrenie, Luminânda

peretele exterior zugrăvită ca viziune a Sfinților Serghie și Nikon. Am optat pentru eliminarea elementelor de peisaj și a prezenței lui Avraam și a Sarrei atât din motive plastice, evitarea încărcăturii decorative și limitarea la esențial, cât și din rațiunile teologice – absența „contextului” biblic transpune scena în atemporal și prin aceasta face posibilă actualizarea ei continuă în prezent. Fondul aproape alb ca în scenele ce sunt plasate în rai a fost folosit tocmai pentru a sublinia acest aspect, în contrast cu albastrul închis al scenelelor ce au caracter istoric. Urmărind exegeza icoanei lui Rubliov, câteva elemente ale icoanei sunt clar marcate pentru a înlesni o înțelegere corectă a acestei teme. Potirul de pe masă, în care se poate recunoaște capul vițelului jertfit odinioară de Avraam, este chipul jertfei nesângeroase a Dumnezeieștii Liturghii. Îngerul din mijloc are aureola cruciată pe care stă scris „Cel ce este - ὁ ΩΝ”, iar veșmintele sunt colorate cu roșu închis și albastru, asemeni lui Hristos. El ține în mâna stângă un sul și binecuvântează potirul împreună cu ceilalți doi îngeri într-o atitudine de comuniune deplină.



Figura 5.57 Sfânta Treime – Andrei Rubliov



Figura 5.58 Sf. Treime – Nerezi, Serbia



Figura 5.59

În imediata apropiere a *Sfintei Treimi*, în ax, este așezată **Maica Domnului – cea mai încăpătoare decât cerurile**. Tipul iconografic al acestei reprezentări este cel al *Orantei* care își are originea în picturile din catacombe, încă de la începuturile creștinismului. La început a fost asimilată ca „simbol al sufletului creștin, care-L laudă pe Dumnezeu și i se închină; dar foarte curând, când își poartă Pruncul la piept o înfățișează pe Maria”⁵⁴. Este una dintre cele mai răspândite reprezentări ale Fecioarei, alături de *Povățuitoarea*. Pictată frontal, Maica Domnului își ridică brațele în rugăciune de mijlocire, către Fiul său, iar în cazul nostru și către Sfânta Treime. Preînchipuie astfel întreaga Biserică. În cinstea ei au fost închinat multe imnuri de laudă care sunt adevărate poeme liturgice.

Cel ce șade într-o slavă pe scaunul Dumnezeirii, pe norul cel ușor a venit Iisus, Cel cu totul dumnezeiesc, prin Preacurata Fecioară, și a mântuit pe cel ce strigă: slavă puterii Tale Hristoase.⁵⁵

De tine se bucură, ceea ce ești plină de har, toată făptura. Soborul îngeresc și neamul omenesc; ceea ce ești biserică sfințită și rai cuvântător, lauda fecioriei, din care Dumnezeu S-a întrupat și prunc S-a făcut Cel ce este mai înainte de veci. Că mitrasul tău scaun L-a făcut și pânțelele tău mai desfătat decât cerurile l-a lucrat. De tine se bucură, ceea ce ești plină de har, toată făptura, mărirea ta!⁵⁶



Figura 5.60 Maica Domnului Oranta– Bolnița Mănăstirii Bistrița - Vâlcea

⁵⁴ Egon Sendler, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, ed. Sofia, București 2008, p 105

⁵⁵ Canonul Născătoarei, glasul IV, facere a lui Manuil marele retor

⁵⁶ Axion la Liturgia Sf. Vasile cel Mare

În dreptul pântecelui stă Pruncul Hristos, înconjurat de slava Sa dumnezeiască – *ca un nor ușor* – cu ambele mâini binecuvântând întreaga adunare liturgică. Maica, înconjurată de asemenea de o mandorlă amplă, are o atitudine sobră, maiestuoasă, ca o împărăteasă. Maforionul ei de culoare vișinie are pe umeri și în dreptul frunții trei stele, simbol al pururea fecioriei. Prin proporțiile supradimensionate, această reprezentare este a doua ca mărime și ca importanță după Hristos Pantokrator. Mandorla semicirculară care separă pe Maica Domnului de Sfinții Ierarhi a fost folosită și pentru a „corecta” geometria arhitecturii. În laterale sunt pictați Sf. Ierarh Nicolae – ocrotitorul Paraclisului și Sf. Ioan Gură de Aur, Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil, și cate trei profeți de fiecare parte. Acești sfinți sunt împreună-rugători cu Maica Domnului către Sfânta Treime. Profeții fac parte din cei ce au vestit mai înainte nașterea Mântuitorului din Fecioara Maria. Ei poartă în mâini filactere cu frânturi din profețiile lor. În stânga sunt: David – „Eu văzând



Figura 5.61 Maica Domnului – Biserica Domnească, Curtea de Argeș

darul Bisericii, Fecioară, [mai înainte] te numii pe tine chivot sfințit”⁵⁷; Moise – „Eu rug te-am numit pe tine curată Fecioară, de Dumnezeu Născătoare, [pentru că în rug văzui minune străină]”⁵⁸; Zaharia – „Eu sfeșnic cu șapte făclii te-am văzut pe tine, care cu lumina [cea tainică ai fulgerat lumea]”⁵⁹, iar în partea dreaptă: Solomon – „[Iară eu,] Fecioară, pat împărătesc te numii pe tine, [mai înainte] vestind a ta minune”⁶⁰; Aaron – „ Fecioară prea curată prin odrăslirea toiagului, de mai înainte mi s-a vestit [că va odrăsli din tine Ziditorul a toate]”⁶¹ și Ieremia – „Eu, Fecioară, Israel nou te văzui pe tine, care povățuiești [pe cărările vieții]”⁶². Una din sursele de inspirație pentru această rezolvare compozițională o constituie Bolnița Mănăstirii Bistrița. Dedesupt, textul axionului delimitează acest registru de cel imediat următor:



Figura 5. 62 Sf. Ioan Hrisostom - detaliu, Biserica Domnească Curtea de Argeș

⁵⁷ Dionisie din Furna, Erminia, ed. Sofia, București 2000, p. 145

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹ Ibidem

⁶⁰ Ibidem

⁶¹ Ibidem

⁶² Ibidem

Vrednic este cu adevărat a te ferici Născătoare de Dumnezeu, cea pururea fericită și prea nevinovată și Maica Dumnezeului nostru. Ceea ce ești mai cinstită decât heruvimii și mai slăvită fără de asemănare decât heruvimii, care fără stricăciune pe Dumnezeu Cuvântul ai născut, pe tine cea cu adevărat Născătoare de Dumnezeu, te mărim!⁶³

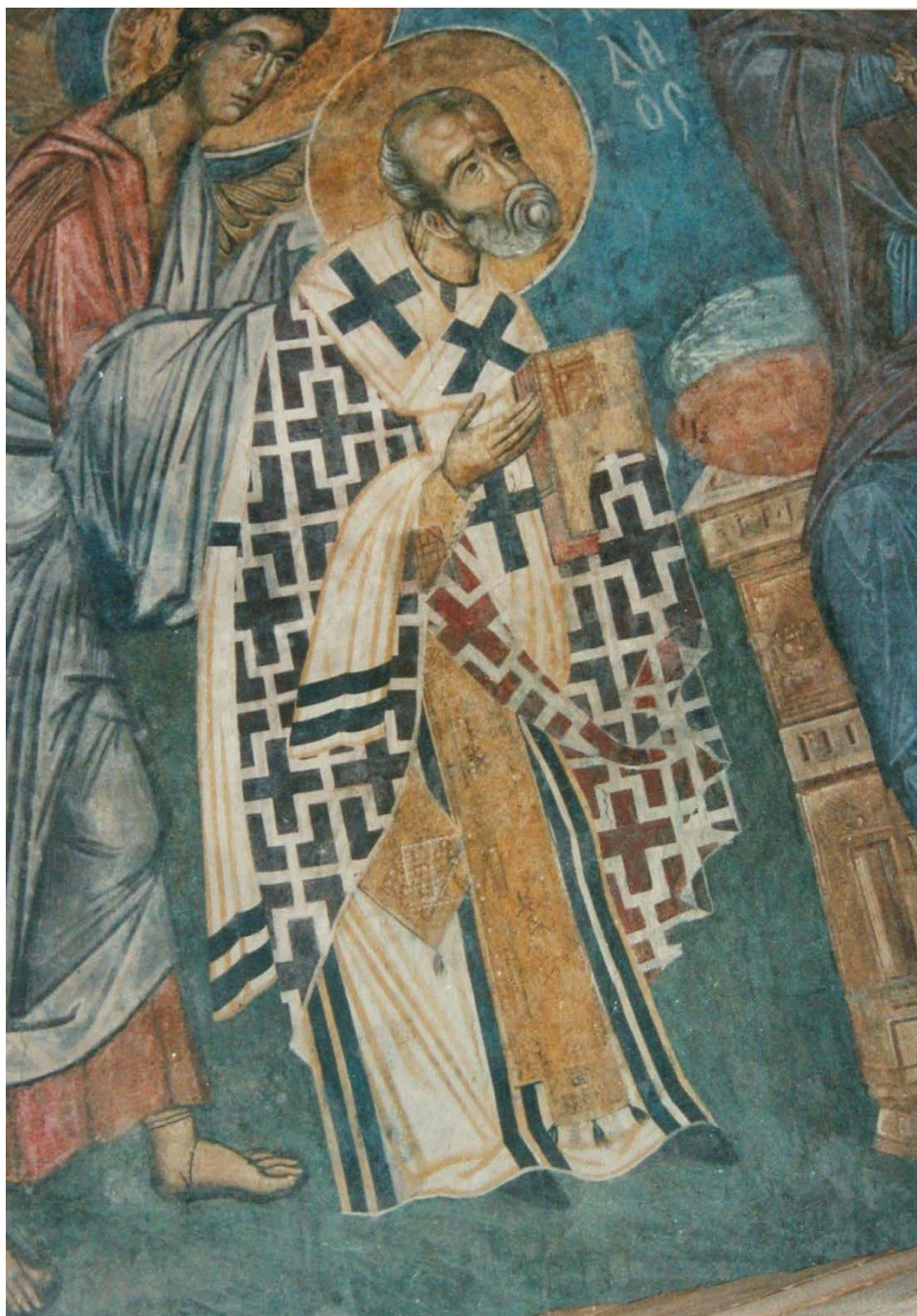


Figura 5.63 Sf. Nicolae detaliu– Biserica Domnească, Curtea de Argeș

⁶³ Axion la Liturghia Sf. Ioan Gură de aur



Figura 5.64 Altar - Bolnița Mănăstirii Bistrița, Vâlcea



Figura 5.65 Altar - Bolnița Mănăstirii Bistrița, Vâlcea



Figura 5.66 Maica Domnului orantă, Chora



Figura 5.67



Figura 5.68



Figura 5.69 De demult prorocii te-au vestit - conca altarului, stânga



Figura 5.69 *De demult profeții te-au vestit* – conca altarului, dreaptă



Figura 5.70



Figura 5.71

Coborând în absida altarului, peretele central este dominat de o scenă amplă ce face parte din **ciclul liturgic**. *Împărtășirea Apostolilor* se aseamănă compozițional cu Liturgia Îngerească, dar are ca fundament momentul *Cinei celei de Taină*. Central, se află tot o Sfântă Masă, Hristos este reprezentat și aici de două ori, iar în stânga și în dreapta sunt grupați câte șase apostoli. În turlă compoziția are un aspect de friză continuă, cu două centre de interes pe axul longitudinal al bisericii. În altar compoziția este centrată pe axul acestuia, citirea scenei făcându-se din ambele laterale către mijloc. Tipul acesta de compoziție închisă este adesea folosit în pictura bizantină, centrul de interes corespunde axului median al cadrului de desfășurare a scenei. În imediata apropiere a Sfintei Mese, Hristos împărtășește apostolii cu Pâinea - Sfântul Trup și Vinul - Sfântul Sânge. Cei mai importanți, respectiv Petru și Pavel, sunt și cei dintâi care primesc Împărtășania. Ceilalți îi urmează cu gesturi ce transpun tensiunea lor interioară. În anumite cazuri din rândul apostolilor face parte și Iuda, cel care L-a vândut pe Hristos, reprezentat cu chipul întors în spate, fără aureolă, scuipând Împărtășania sau cu aureola, semn al sfințeniei, „fugind” de la el. În cele mai multe scene de acest fel Iuda lipsește, fiind înlocuit cu Pavel, opțiune la care am subscris și noi în acest caz. Această scenă este frecvent pictată în absida altarului și prin urmare întâlnim diverse surse de inspirație.

După cum am menționat, biserica Sf. Nicolae Domnesc, de la Curtea de Argeș constituie un reper des folosit în pictura acestui paraclis.



Figura 5. 72 Împărtășirea Apostolilor –Biserica Domnească- Curtea de Argeș



Figura 5. 73 Împărtășirea Apostolilor, Biserica Domnească, Curtea de Argeș



Figura 5. 74 Împărtășirea Apostolilor - Gacianica, Serbia



Figura 5. 75 Împărtășirea Apostolilor - Gacianica, Serbia



Figura 5. 76 Împărtășirea Apostolilor - Probota



Figura 5. 75 Împărtășirea Apostolilor- Probota



Figura 5. 76 *Împărtășania Apostolilor*, Sucevița



Figura 5. 77



Figura 5. 77



Figura 5. 78



Figura 5. 79



Figura 5. 80



Figura 5. 81



Figura 5. 82



Figura 5. 83



Figura 5. 84



Figura 5. 85



Figura 5. 86



Figura 5. 87



Figura 5. 88

Pe lângă prezența maiestuoasă, prin dimensiune și amplasare, a Maicii Domnului din conca altarului, temele care domină acest spațiu sunt cele legate de liturghie. Un alt ciclu ce se încadrează celui liturgic este și **registruul ierarhilor**, reprezentați slujind, îmbrăcați în veșminte liturgice, orientați către Arhiereul cel veșnic – Hristos. Fiecare ține în mâini un filacter cu un text din liturghie. Ordinea în care sunt așezați este dată de întâietatea în slujire a patriarhiilor sau de importanța lor în istoria Bisericii, autorii de liturghii având prioritate. Acest registru nu este spectaculos prin compoziție sau mișcare, însă oferă un prilej ca prin dispoziția repetitivă a personajelor să se accentueze ritmul, grafismul tratărilor decorative de la nivelul vestimentației, și, desigur, individualizarea expresivă a portretelor. Între cele două registre de scene de deasupra este intercalat un registru de sfinți ierarhi români sau care au trăit pe teritoriul țării noastre pictați bust. Central este amplasat Apostolul Andrei, cu intenția de a sublinia succesiunea apostolică a slujirii, dar și filiația credinței ortodoxe din țara noastră. Pe filacterul apostolului este scris un îndemn clar pentru viitorii slujitori ai altarului: „să vă purtați numai în chip vrednic de evanghelia lui Hristos”(Filipeni 27-30). Acest registru este pus în legătură cu sinaxa ierarhilor în picioare de la baza peretelui.

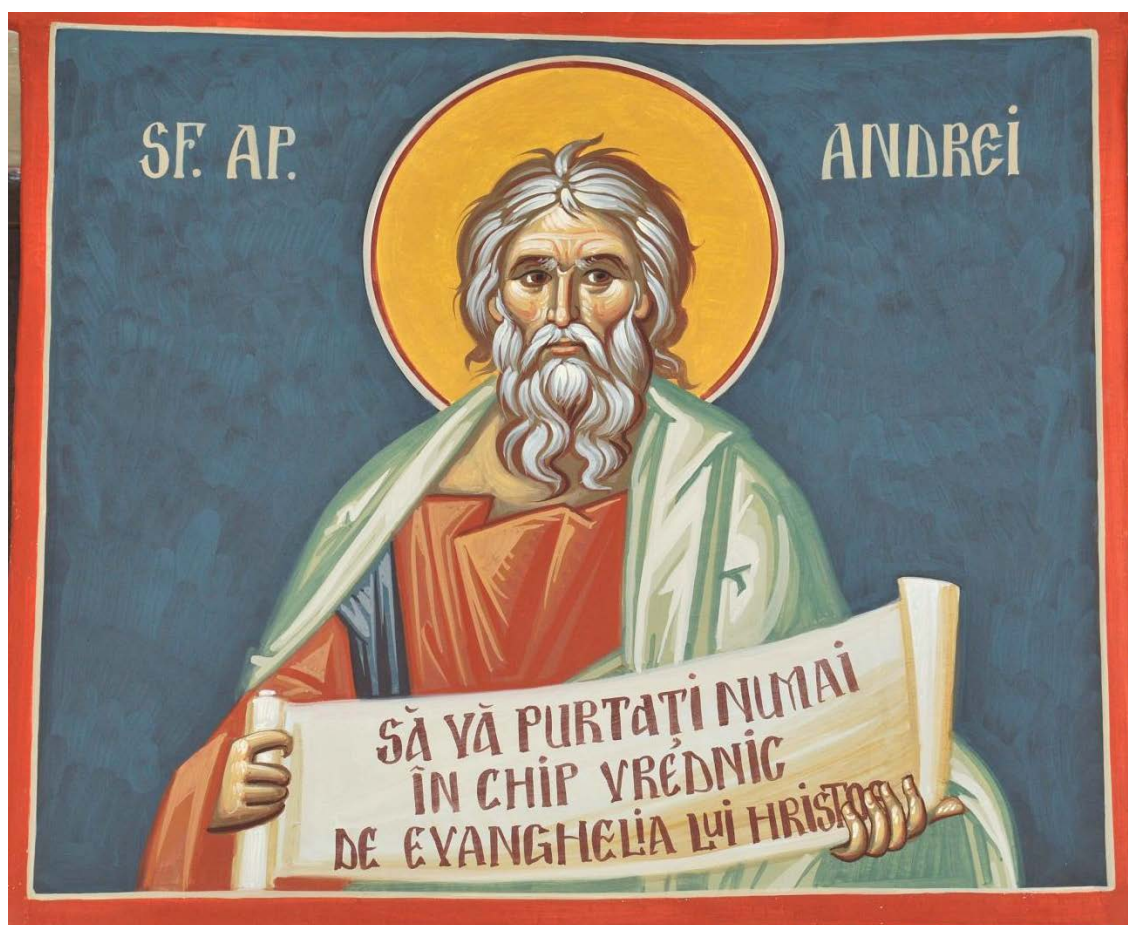


Figura 5. 89



Figura 5. 90



Figura 5. 91

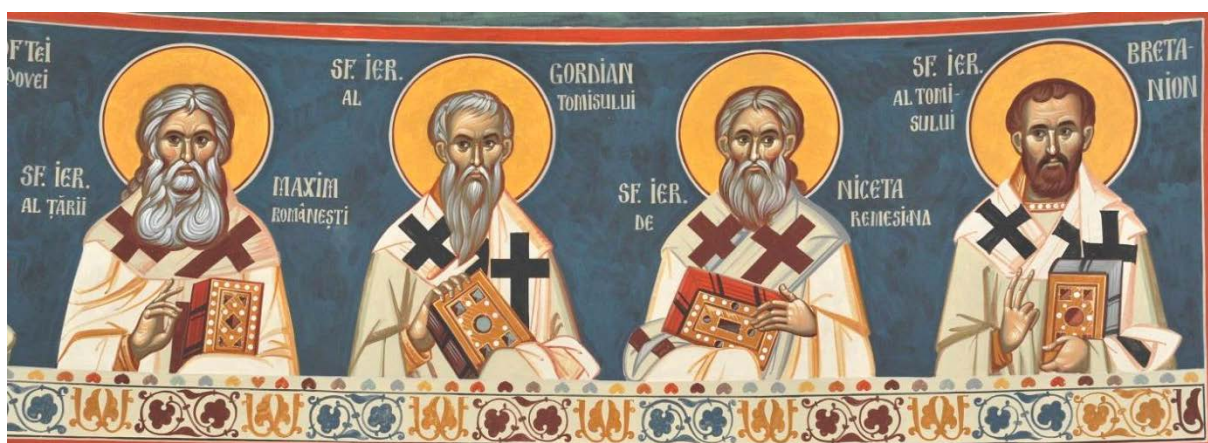


Figura 5. 92



Figura 5. 93



Figura 5. 94



Figura 5. 95



Figura 5. 96



Figura 5. 97



Figura 5. 98

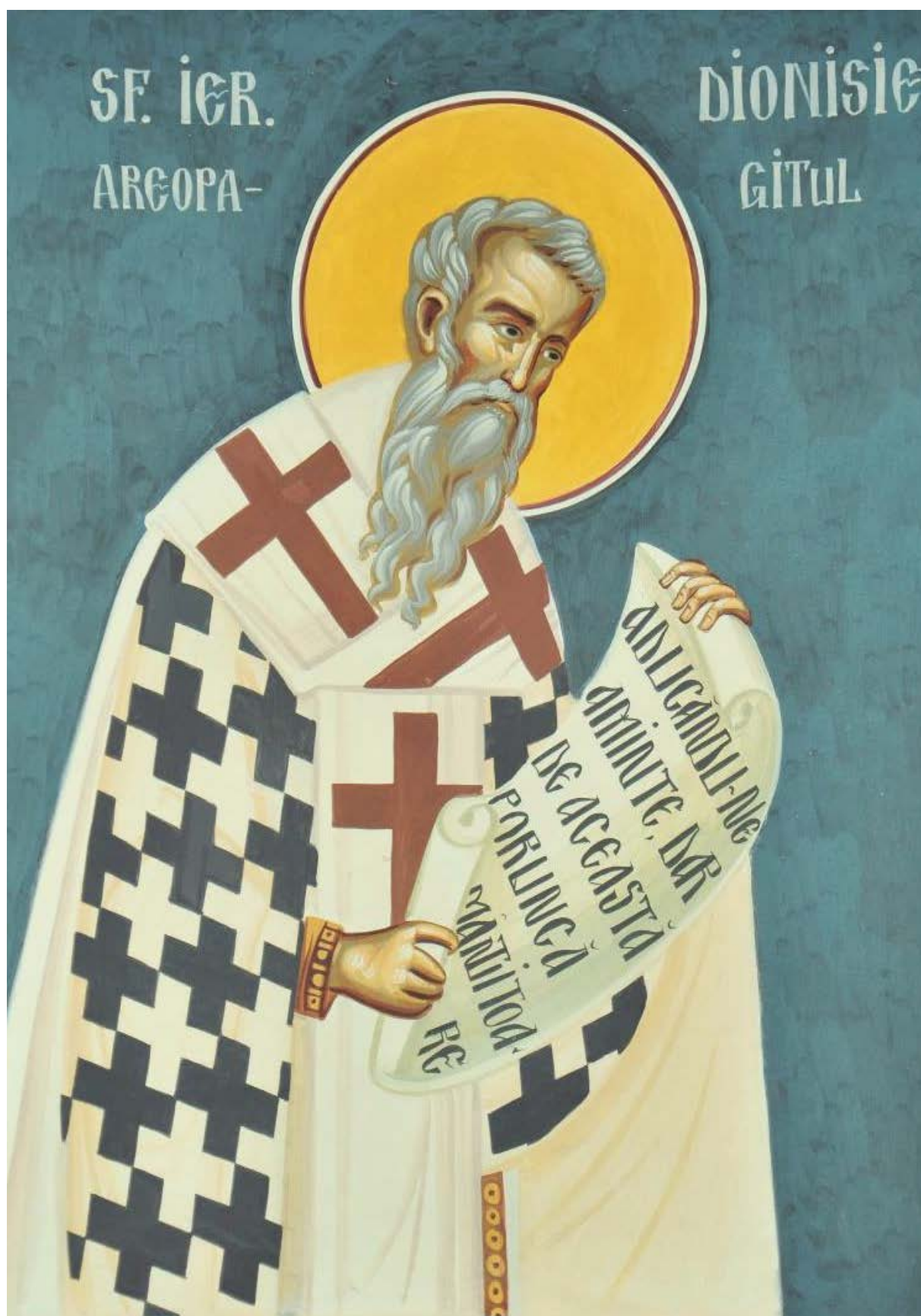


Figura 5. 99



Figura 5. 100



Figura 5. 101



Figura 5. 102



Figura 5. 103



Figura 5. 104



Figura 5. 105

Alăturat altarului sunt două spații sub forma unor coridoare care îndeplinesc funcția de proscomidiar și diaconicon. Temele iconografice care se regăsesc în ele se alătură ciclului liturgic din altar. **Proscomidiarul** are zugrăvite pe tavan trei medalioane. Deasupra locului unde se săvârșește rânduiala proscomidiei, în care se aduc darurile de pâine și vin, este zugrăvit *Hristos Pâinea vieții*. Tema aceasta este inspirată după cuvântul Scripturii în care Hristos spune: „Eu sunt Pâinea cea vie, Care S-a pogorât din cer. De va mânca cineva Pâinea aceasta, viu va fi în veci. Iar Pâinea pe care Eu o voi da pentru viața lumii este Trupul Meu.” (Ioan 6, 51) Alte două medalioane cu Sfinții Ioan Gură de Aur și Vasile cel Mare – alcătuitoari ai Liturghiei completează tavanul proscomidiarului.



Figura 5. 106



Figura 5. 107

Pe pereții verticali sunt zugrăviți *sfinți preoți*, de preferință români, alături de ei fiind și *Sf Nicolae Cabasila* – tâlcuitor al liturghiei din secolul XIV. În dreptul locului unde se săvârșește proskomidia este amplasată *Viziunea Sf. Petru al Alexandriei*. Acesta îl vede pe Hristos Prunc pe Sfânta Masă cu cămașa ruptă – expresie a ereziei ariene. În unele reprezentări, sub locul unde se săvârșește proskomidia este zugrăvit și *Arie în gura unui balaur*. În cazul nostru, o astfel de abordare nu ar fi avut nici un efect, din pricina mobilierului

care obturează vederea peretelui, iar zugrăvirea la nivelul mesei ar fi fost nepotrivită. Am optat pentru crearea unei nișe, la nivel vizual, în Masa pe care stă Hristos Prunc. Aici l-am zugrăvit pe **Hristos așezat în mormânt** sau **Hristos Mirele Bisericii**. Rolul proscomidiarului și al Sfintei Mese, de Mormânt al Domnului, în Tradiția Bisericii este deplin asimilat, atât la nivel simbolic, dar și practic. Liturghia săvârșită la Mormântul Domnului de la Ierusalim are loc fizic chiar în mica biserică ce acoperă Mormântul. Alături este pictată **Jertfa lui Avraam**, scenă ce prefigurează Jertfa Mântuitorului pentru întreaga lume.



Figura 5. 108



Figura 5. 109



Figura 5. 110



Figura 5. 111



Figura 5. 112



Figura 5. 113 *Hristos în mormânt* – Bolnița Bistriței, Vâlcea

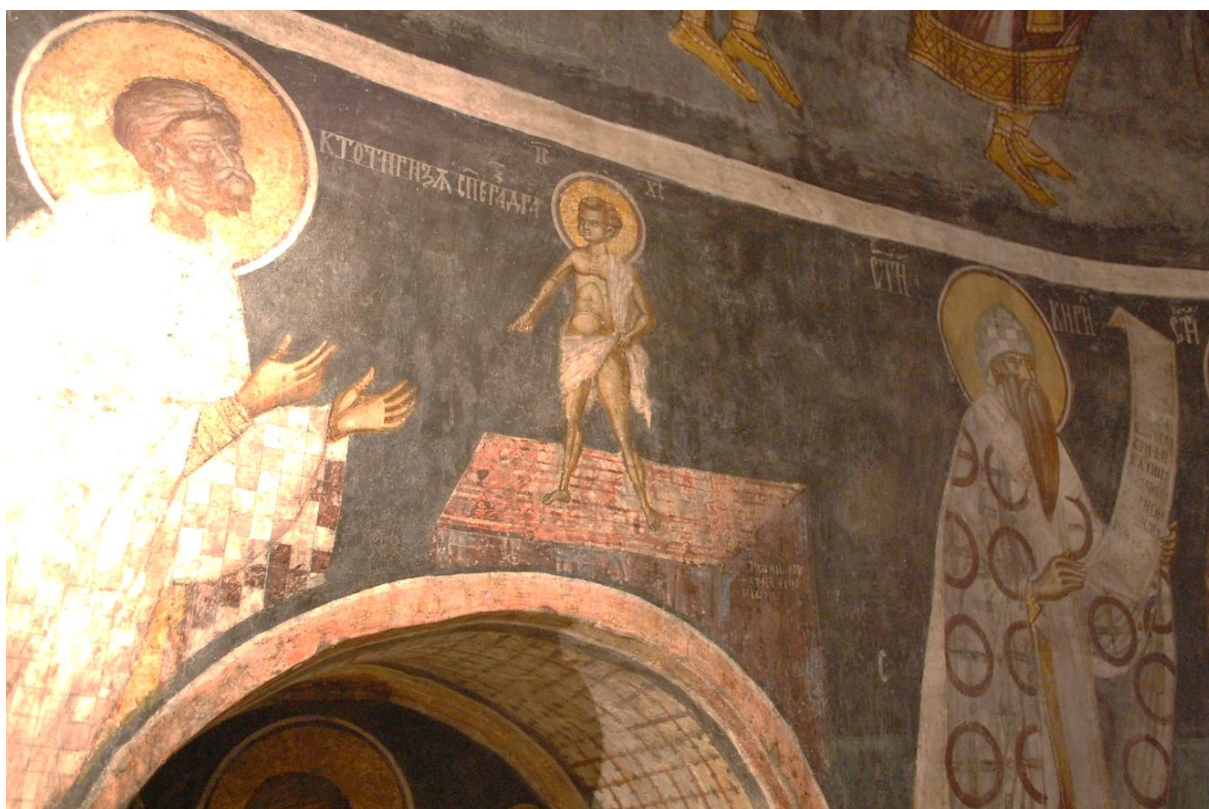


Figura 5. 114 *Sf. Petru al Alexandriei cu HristosPrunc* – Bolnița Bistriței, Vâlcea



Figura 5. 117





Figura 5. 117



Figura 5. 118



Figura 5. 119

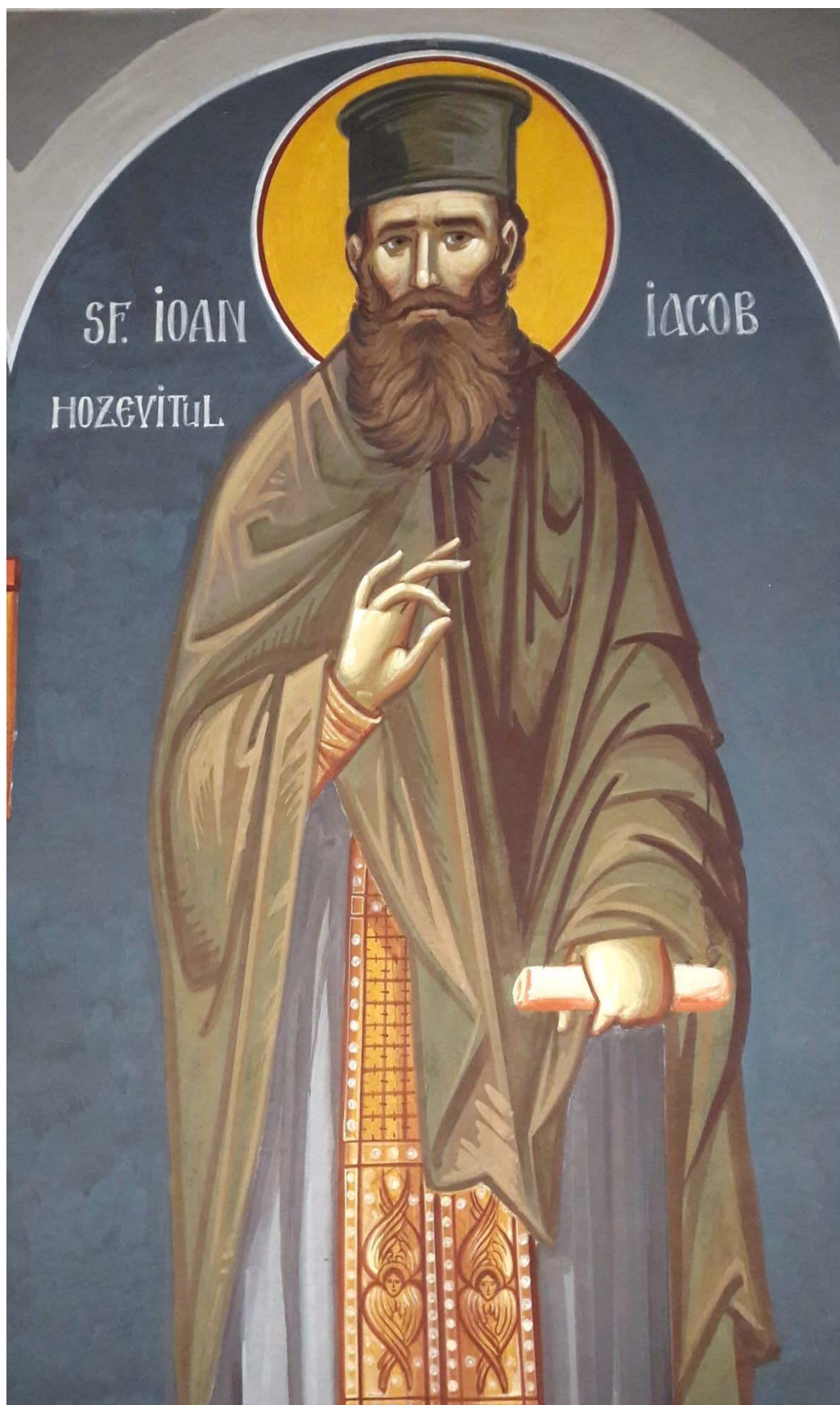


Figura 5. 120



Figura 5. 121

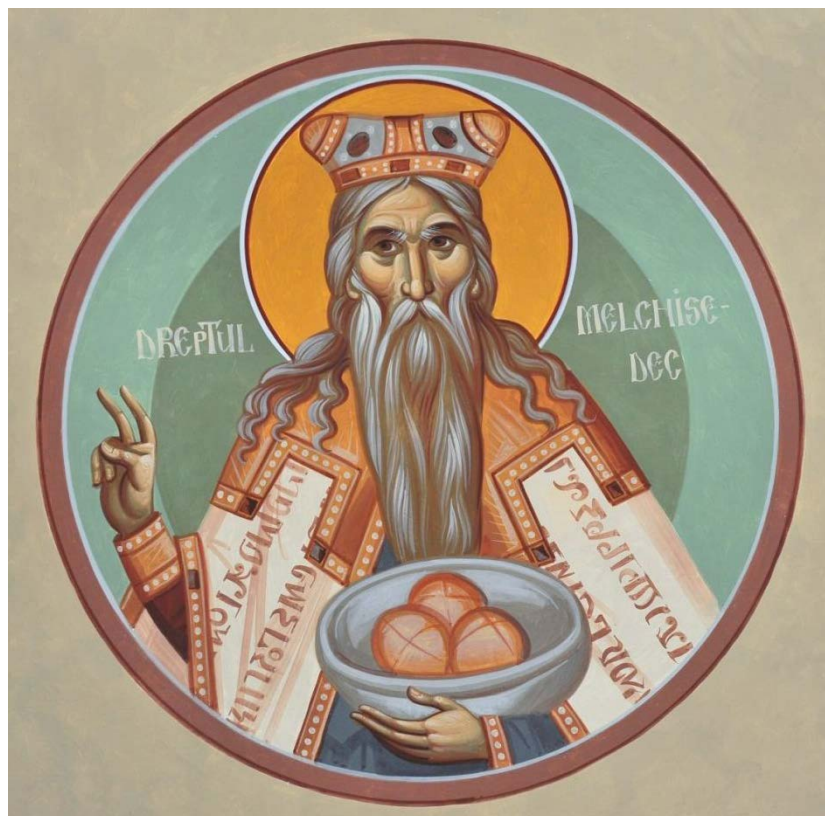


Figura 5. 122



Figura 5. 123

Diaconiconul sau veșmântarul este așezat simetric proscomidiarului și are rolul de cameră în care sunt păstrate veșmintele și cărțile liturgice. Tot aici slujitorii se îmbracă și se pregătesc pentru slujbe. Acest spațiu are ca temă generală pregătirea vechi-testamentară pentru ceea ce urma să fie revelat deplin odată cu Întruparea. La nivelul tavanului se regăsesc trei medalioane cu cei mai importanți slujitori ai Vechiului Legământ: **Samuel, Zaharia și Melchisedec**, cel din urmă ca prefigurare a lui Hristos – „Tu ești preot în veac după rânduiala lui Melchisedec”(Evrei 7, 17). Acest Melchisedec, rege al Salemului, „preot al Dumnezeului Celui Preaînalt”(Facere 14, 18) l-a întâmpinat pe Avraam cu pâine și vin, preînchipuire a jertfei lui Hristos și a împărtășaniei oferite în liturghie. Pereții verticali sunt rezervați Sfinților Diaconi și Preoți. În partea de răsărit este zugrăvită scena în care **Moise vede rugul aprins** și se descălță, se pregătește pentru întâlnirea cu Dumnezeu preînchipuit de rugul aprins⁶⁴ în locul acela sfânt. Pe peretele alăturat sunt pictați Moise și Aaron slujind în **Cortul Mărturie**.



Figura 5. 124

⁶⁴ Rugul aprins care nu se mistuia preînchipuie, alături de alte simboluri asemănătoare din Vechiul Testament, taina Întrupării Fiului lui Dumnezeu din Fecioara Maria.

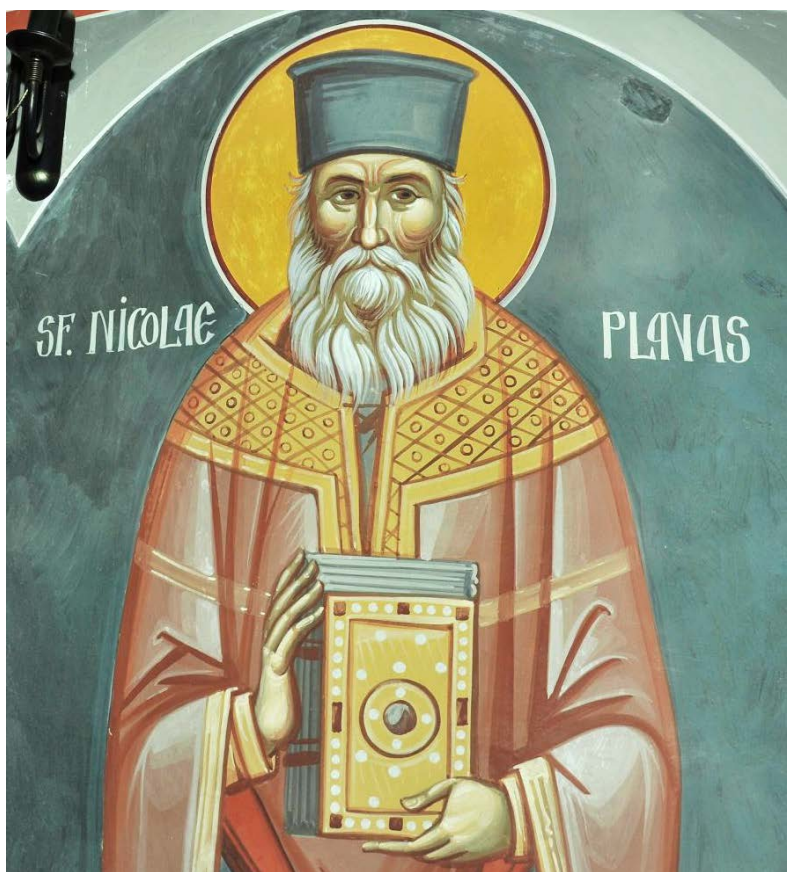


Figura 5. 125

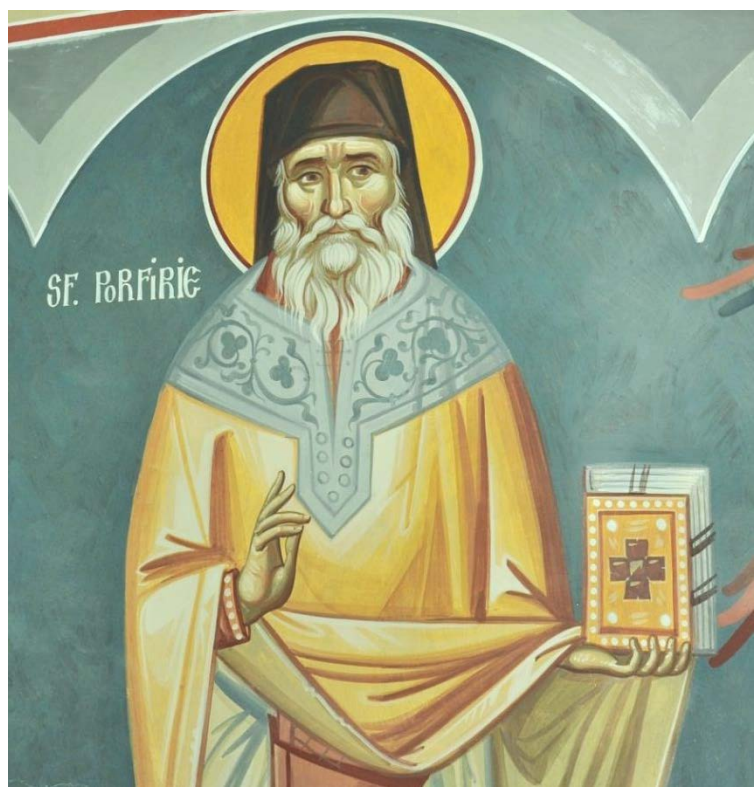


Figura 5. 126



Figura 5. 127



Figura 5. 128



Figura 5. 129



Figura 5. 130



Figura 5. 131



Figura 5. 132



Figura 5. 133

5.4 NAOS ȘI PRONAOS – CICLUL ISTORIC

În absida altarului, pe lângă scenele ce fac parte din ciclul liturgic, întâlnim încă un grup de scene care aparțin **ciclului istoric**, dar sunt legate tematic de liturghie. Scenele care se regăsesc în altar țin de viața Domnului Hristos după momentul *Învierii* până la *Înălțare*. Pentru că istoria mântuirii constituie o parte amplă a programului iconografic al întregii biserici și traversează altarul, naosul și parțial pronaosul, în cele ce urmează vom exemplifica traseul scenelor care alcătuiesc acest program. Există două categorii de scene: praznicele împărătești și ciclul minunilor. Acestea urmează o desfășurare cronologică circulară urmând traseul Est-Sud-Vest-Nord. Registrul superior este cel mai important și prin urmare este rezervat *praznicelor împărătești*. Al doilea registru adesea combină unele *minuni* cu praznice împărătești, în funcție de specificul bisericii și de preocupările teologice ale ctitorului sau ale perioadei istorice în general. În bisericile medievale un accent important cade pe ilustrarea Săptămânii Patimilor, în naos, iar pronaosul este dedicat sinaxarului. În cazul nostru dispariția peretelui despărțitor dintre naos și pronaos la nivelul arhitecturii ne obligă să adaptăm programul în așa fel încât să nu se simtă rupturi la nivel tematic sau vizual. Intercalarea unor teme ce țin de sinaxar, la nivelul inferior al pereților naosului (Viața Sfântului Nicolae) sau accentuarea praznicelor mari plasate în absidele laterale generoase (Nașterea Domnului și Învierea), pe bolta vestică și în cafas (Schimbarea la Față, Adormirea Maicii Domnului), au fost folosite pentru a realiza o unitate plastică și teologică. De asemenea relațiile dintre teme la nivel teologic și plasarea lor pe axele mari ale bisericii, scara comună de reprezentare a personajelor și unitatea cromatică, considerăm că este un liant ce contribuie la realizarea acestui deziderat.

Linia logică pe care o vom urma în descrierea ciclului istoric va fi cea cronologică legată de *viața Mântuitorului, a Maicii Domnului și a Sfântului Nicolae*.

Cel dintâi Praznic Împărătesc pe care-l vom analiza este *Buna Vestire*. Icoana se bazează pe relatarea făcută de Evanghelistul Luca în primul capitol al evangheliei sale. Această scenă este singura despărțită în două suprafețe distincte. Prima jumătate se găsește în stânga iconostasului pe perețele frontal și îl prezintă pe Arhanghelul Gavriil în mers, orientat către Maica Domnului, care este amplasată pe celălalt perete. Această distribuție mai poate fi întâlnită în bisericile bizantine și nu constituie un element de originalitate. Aspectul său important este invitația făcută privitorului de a căuta și alte legături între celelalte teme din

biserică. Un element de noutate ar fi crinul ținut în mână de arhanghel. Considerat de unii⁶⁵ drept un element sentimentalist de proveniență apuseană, crinul Îl simbolizează pe Hristos, prin urmare văd justificată folosirea lui. Acest detaliu este prezent în scena *Vestirea Adormirii Fecioarei* de la Curtea de Argeș. Îngerul este îmbrăcat cu veșminte luminoase și are o atitudine solemnă, în timp ce Maica Domnului stă în picioare, cu capul înclinat, încuviințând cu gestul mâinii primirea cuvântului dumnezeiesc. Ea își acoperă cu veșmintele largi trupul în semn de smerenie și curăție. Duhul Sfânt, reprezentat de slava cerească, se pogoară asupra ei. Clădirile din fundalul scenei, tratate cu tonuri luminoase, au rolul de a da unitate ansamblului. Troparul sărbătorii rezumă într-un mod clar conținutul icoanei:

„Astăzi este începutul mântuirii noastre și arătarea tainei celei din veac: Fiul lui Dumnezeu, Fiul Fecioarei se face, și Gavriil harul bene-l vestește! Pentru aceasta și noi împreună cu dânsul Născătoarei de Dumnezeu să-i strigăm: Bucură-te cea plină de har, Domnul este cu tine.”⁶⁶



Figura 5. 134, I Figura 5. 135 imagini de la Biserica Sf. Nicolae Domnesc, Curtea de Argeș.

⁶⁵ Constantine Cavarnos în Ghid de iconografie bizantină, p. 70

⁶⁶ Troparul Bunevestiri, glasul 4



Figura 5. 136



Figura 5. 137

Una dintre cele mai importante sărbători ale bisericii este *Nașterea Domnului*. Alături de sărbătoarea Învierii, acest praznic are rânduită o perioadă mai lungă de pregătire prin post. În canonul iconografic absida dreaptă este adesea zugrăvită cu această scenă care urmează cronologic *Bunei Vestiri*. Sursele pe care se bazează reprezentarea sunt relatările evanghelice de la Matei și Luca, dar și imnele liturgice. Felul în care este alcătuit condacul sărbătorii exprimă chiar și schema compozițională a icoanei.

„Fecioara astăzi pe Cel mai presus de ființă naște și pământul peștera Celui neapropiat aduce; îngerii cu păstorii slavoslovesc, iar magii cu steaua călătoresc, că pentru noi S-a născut Prunc tânăr, Dumnezeu cel mai înainte de veci.”⁶⁷

Poezia liturgică uneori folosește așa-zisa formă hiastică, denumire ce provine de la litera grecească „*hi* – X”, literă cu care începe numele Domnului *Hristos*. Icoana păstrează adesea această organizare bazată pe întretăierea diagonalelor (forma literei X) și plasarea elementelor importante pe aceste axe. Centrul este ocupat de peștera pe al cărei fundal întunecat este zugrăvită Fecioara Maria întinsă pe o pernă orientală, și de ieslea în care S-a odihnit Pruncul Hristos. În spate sunt prezenți boul și asinul din prorocia lui Isaia: „Boul își cunoaște stăpânul și asinul ieslea domnului său” (1, 3). Prezența elementelor de mai sus împreună cu îmbăierea Pruncului nu sunt explicit relatate în evanghelii, ci sunt puse pe seama tradiției consfințite de scrierile Sfinților Părinți și a evangheliilor apocrife. Prezența îmbăierii Pruncului este o temă care a fost disputată în timp, dar acceptată de Biserică pentru că subliniază faptul întrupării lui Hristos în mod real. Anumite detalii din icoană trebuie subliniate pentru importanța lor. Astfel, Pruncul Hristos este înfășurat cu scutecele asemeni unui giulgiu, iar ieslea seamănă cu un mormânt – detalii care se regăsesc și în scena *Punerii în mormânt*, exprimate prin imne liturgice⁶⁸. Maica Domnului are o atitudine demnă, meditativă, contemplând parcă dinainte cele ce aveau să fie. Iosif este reprezentat sezând, cuprins de gânduri, neînțelegând pe deplin minunea. Pentru că suprafața peretelui este generoasă (9,60 m lățime) am optat pentru includerea în cadrul compozițional a unor teme secundare, conexe. *Închinarea magilor* care aduc daruri și *Fuga în Egipt* completează tema principală, oferă cursivitate discursului tematic și echilibru compoziției. Profetii Iacov și Baruh, fiecare ținând în mâini câte un text ce se referă la „*Naștere*” flanchează scena.

⁶⁷ Condacul Nașterii Domnului, glas 3

⁶⁸ „... să ne sârguim ca și magii și să ne închinăm, și să aducem miruri în loc de daruri, Celui ce nu în scutece, ci în giulgiu ai fost înfășurat,...” Slujba Învierii, Icos



Figura 5. 138



Figura 5. 139



Figura 5. 140



Figura 5. 141



Figura 5. 142



Figura 5. 143



Figura 5. 144



Figura 5. 145



Figura 5. 144 *Fuga în Egipt* – Biserica Domnească, Curtea de Argeș



Figura 5.145 *Fuga în Egipt* - Decani, Serbia



Figura 5. 146



Figura 5. 147

Întâmpinarea Domnului, continuă cronologic praznicele împărătești. Pentru că acest praznic nu este atât de important ca Botezul, am optat pentru plasarea lui în rândul al doilea de scene. Compoziția închisă concentrează atenția pe întâlnirea dintre Dreptul Simeon și Pruncul Hristos relatată în Evanghelia de la Luca. Centrul de interes este plasat ținând cont de „secțiunea de aur”, deși în icoane acest principiu nu este folosit în mod riguros.



Figura 5. 145



Figura 5. 145

Botezul Domnului sau Epifania

Datorită importanței sale și a înțelesului teologic comun, Epifania – arătarea Domnului se prăznuia în primele veacuri ale creștinismului împreună cu Nașterea. Pe axul vertical median sunt plasate cele mai importante elemente ce compun icoana. Astfel, Hristos, care este zugrăvit dezbrăcat și porumbelul ce coboară împreună cu slava cerească, sunt înconjurați de fondul închis al cerului și al apei Iordanului. Acest centru desparte și unește în același timp compoziția. În stânga, Sf. Ioan Botezătorul cu veșminte învolburate și o mișcare dinamică de-abia atinge capul Mântuitorului, iar îngerii din dreapta slujesc cu mâinile acoperite. Muchiile munților subliniază diagonalele compoziției și formează un contrast puternic cu fondul închis din jurul Mântuitorului. Sursele icoanei sunt atât cele patru evanghelii, cât și imnografia liturgică. Trebuie menționat faptul că zugrăvirea Duhului Sfânt sub forma porumbelului este permisă doar în cazul acestei scene. Troparul sărbătorii pune în evidență revelarea Sfintei Treimi: Tatăl prin glas; Fiul cufundat în apa Iordanului, iar Duhul sub forma unui porumbel.



Figura 5. 146 Botezul Domnului – detaliu, Serbia

În Iordan botezându-Te Tu, Doamne, închinarea Treimii S-a arătat, că glasul Părintelui a mărturisit Ție, Fiul iubit pe Tine numindu-te, și Duhul în chip de porumb a adeverit întărirea Cuvântului; Cel ce te-ai arătat, Hristoase, Dumnezeuule, și lumea ai luminat, mărire Ție.⁶⁹

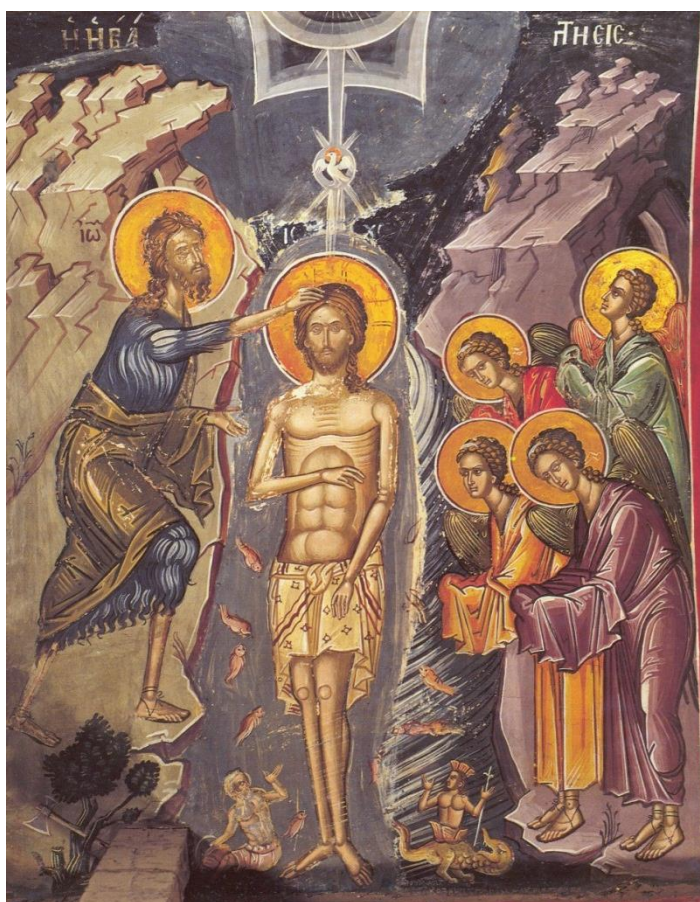


Figura 5. 147 Botezul Domnului -Athos

⁶⁹ Troparul Bobotezei

Afundarea în apele *botezului* este asimilată în teologie cu *punerea în mormânt*, fapt concretizat în iconografie și folosit în cazul nostru prin amplasarea în absida nordică a scenei în care Hristos este cufundat în moarte –***Prohodul Domnului***. Prin prăznuirea sărbătorilor în Biserică se actualizează fiecare eveniment liturgic, se trăiește la nivel personal taina mântuirii. Apostolul Pavel exprima în Epistola către romani acest fapt:



Figura 5. 148

... toți câți în Hristos Iisus ne-am botezat, întru moartea Lui ne-am botezat. Deci ne-am îngropat cu El în moarte, prin botez, pentru ca, precum Hristos a înviat din morți prin slava Tatălui, așa să umblăm și noi întru înnoirea vieții; căci dacă am fost altoiți pe El prin asemănarea morții Lui, atunci vom fi părtași și ai învierii Lui, ...(Romani 6, 3).

Pendant cu *Botezul* este pictat un episod mai puțin întâlnit în programele iconografice. *Ispitirea Domnului în pustie*, cronologic este plasată imediat după evenimentul *Botezului*. Am optat pentru reprezentarea scenei într-un loc atât de important pentru conținutul ei teologic care este studiat adesea în demersul de formare a viitorilor preoți. Relatarea evanghelică este ilustrată prezentându-L pe Hristos în cele trei ipostaze ale ispitirii simultan, caracterul atemporal fiind subliniat în acest mod.



Figura 5. 149

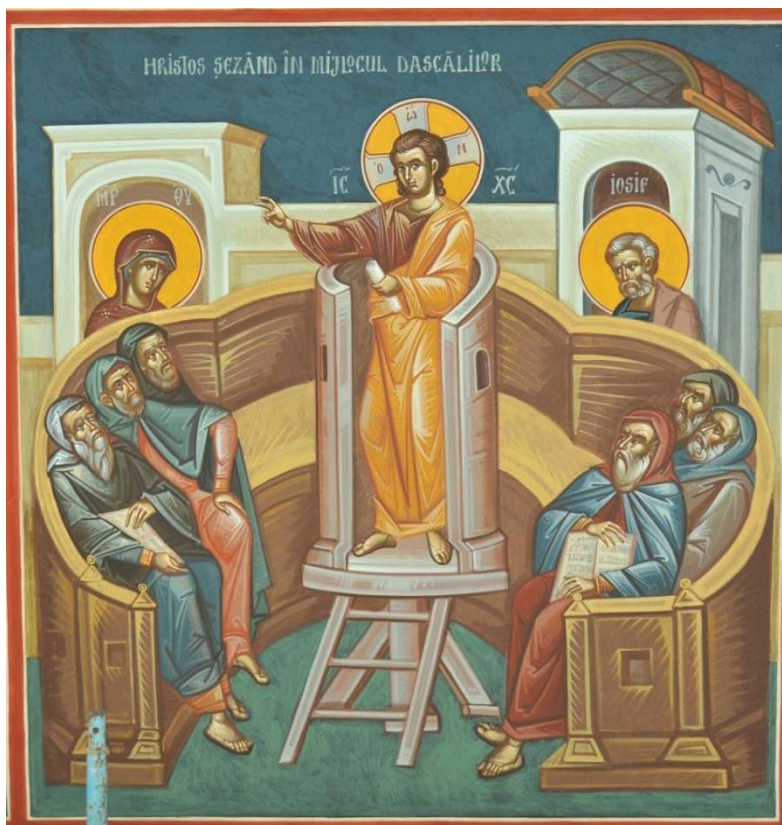


Figura 5. 150

Registrul al doilea de scene din absida sudică conține, pe lângă *Întâmpinarea Domnului*, încă două scene care continuă ciclul istoric al vieții Mântuitorului. Acestea urmează traseul crescător al descoperirii dumnezeirii lui Hristos - *Hristos în templu la 12 ani*, prima minune săvârșită de Hristos la *Nunta din Cana* și *Înmulțirea pâinilor în pustie*. Unele abordări la acest nivel al scenelor au fost făcute prin citirea lor într-o redare continuă, tip friză, despărțirea dintre teme fiind făcută de elemente de peisaj sau arhitectură. Am considerat că în cazul nostru este mai potrivită delimitarea scenelor prin fașa roșie, având în vedere alăturarea unor episoade care nu sunt întotdeauna consecutive cronologic și care diferă destul de mult în ce privește elementele ce le compun.



Figura 5. 151



Figura 5. 152



Figura 5. 153



Figura 5. 154



Figura 5. 155

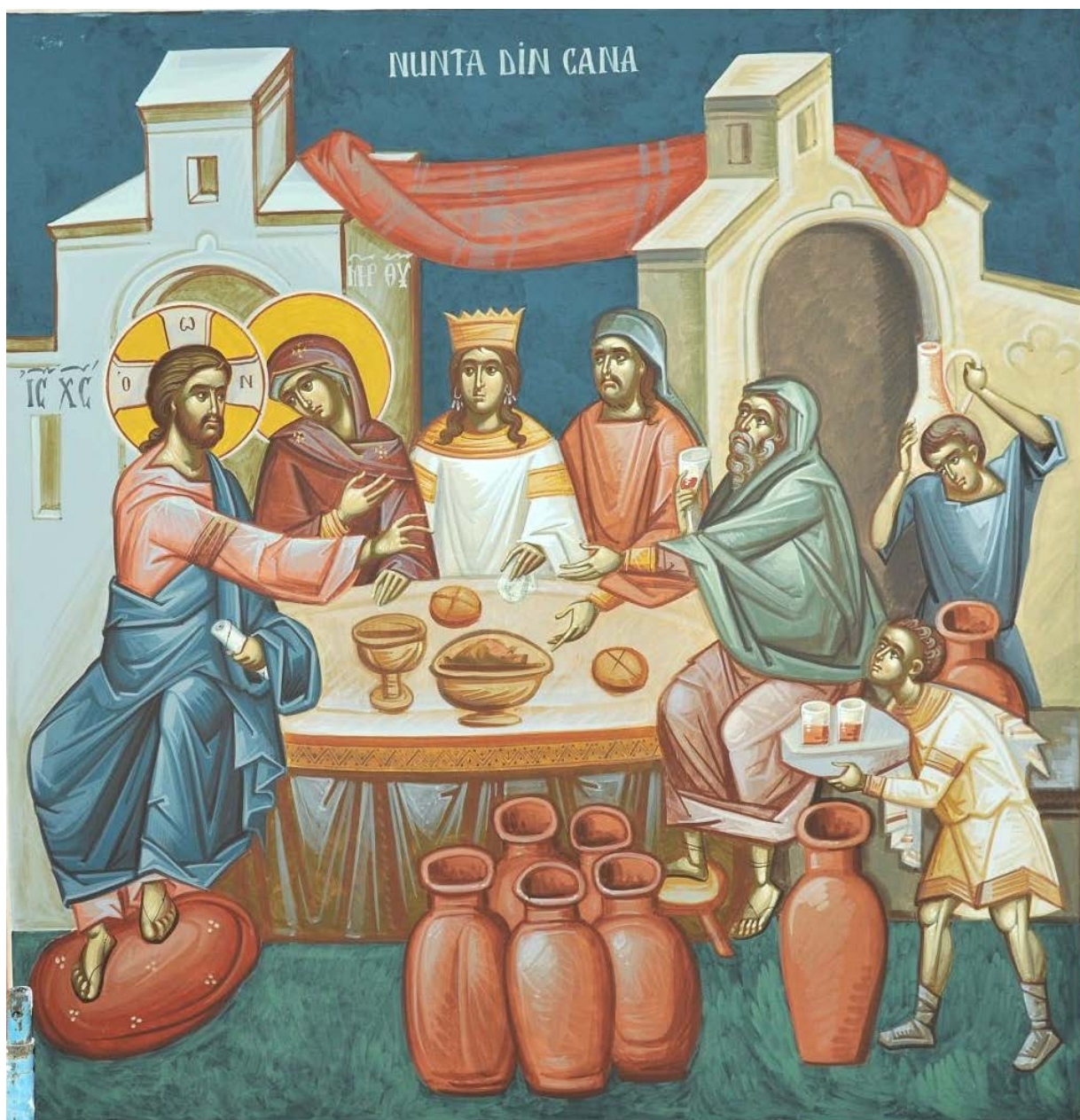


Figura 5. 156





Figura 5. 157



Figura 5. 158



Figura 5. 159 *Înmulțirea pâinilor*, Biserica Domnească, Curtea de Argeș



Figura 5. 160 *Înmulțirea pâinilor*, Biserica Domnească, Curtea de Argeș

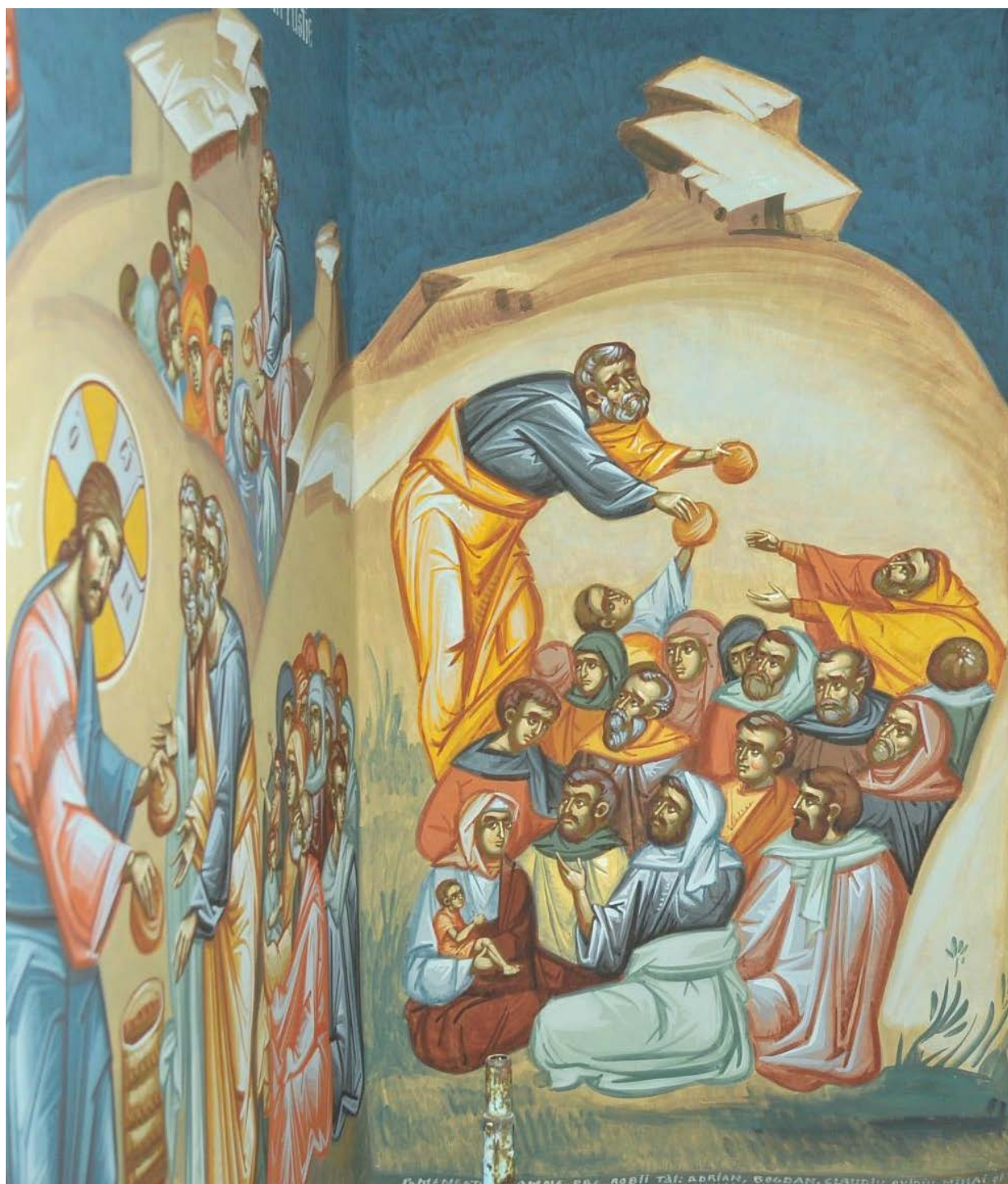


Figura 5. 161

Schimbarea la Față

Bolta ce corespunde naosului și parțial pronaosului este decorată, în acest caz, cu scena *Schimbării la Față* a Domnului. În mod uzual aici ar trebui să se regăsească un medalion cu Maica Domnului, de cele mai multe ori înconjurată de profeți sau de sfinți

melozi. Rațiunea pentru care am operat această schimbare ține, în mare măsură, de specificul arhitecturii interioare. Spațiul amplu, cu un iconostas mic favorizează „citirea” tuturor pereților de la nivelul naosului și al altarului. În altar prezența maiestuoasă a Maicii Domnului este suficientă ca mesaj pentru întregul ansamblu iconografic. În acest context am dorit să pun față în față două teme teologice de mare importanță: *Sfânta Treime* din altar și *Schimbarea la Față*. Aceste teme corespund unor culmi ale revelației în Legea Veche și cea Nouă. Evenimentul *Schimbării la Față* a Mântuitorului a rodit înțelegeri înalte la nivelul teologiei, prin învățătura despre lumina și energiile necreate a Sfântului Grigorie Palama. Aceste exprimări dogmatice se verifică la nivelul iconografiei prin mijloacele plastice de exprimare, în principal felul în care este aplicată lumina. Deasemeni reprezentarea luminii sub forma variată a *slavei* – *doxa* și a aureolei, constituie o caracteristică constant folosită în iconografie. Putem afirma că învățătura care a fost formulată după dezbateri aprinse în secolul XIV, în cazul icoanei era deja exprimată plastic, deci adevărul de credință a fost mai întâi afirmat vizual, iar mai apoi prin cuvânt.

Sursele icoanei sunt, desigur, cele evanghelice și cele iconografice. Hristos este prezentat înconjurat de „norul luminos” al slavei, cu îmbrăcămintea „albă ca lumina” și fața „strălucind ca soarele”. Slava este redată ca un degradeu de tonuri luminoase care pe măsură ce se apropie de centru sunt tot mai întunecate, exprimând astfel în mod apofatic imposibilitatea cunoașterii depline a lui Dumnezeu. Alături participă la acest eveniment profeții Moise și Ilie, ca reprezentanți ai Vechiului Testament ce au avut parte la rândul lor de teofanii pe Munții Sinai și Carmel. În fapt ei au cunoscut în același Duh Sfânt pe Hristos. Moise îi reprezintă pe cei morți, iar Ilie, ridicat la cer într-o căruță de foc, pe cei vii. Prezența celor doi profeți subliniază și caracterul eshatologic al Schimbării la față. Apostolii Ioan, Iacov și Petru sunt plasați în registrul de jos al icoanei și prin atitudinea lor exprimă nepuntința lor de a se ridica la măreția descoperirii dumnezeiești. Troparul praznicului rezumă succint ceea ce este exprimat în icoană: „Schimbatu-Te-ai la față în munte, Hristoase Dumnezeule, arătând ucenicilor Tăi Slava Ta pe cât li se putea. Strălucească și nouă păcătoșilor lumina cea pururea fiitoare, pentru rugăciunile Născătoarei de Dumnezeu, Dătătorule de lumină, slavă Ție!”¹

¹ Troparul Schimbării la Față



Figura 5. 162

În continuarea vieții Mântuitorului, am ales două scene care continuă tematic descoperirea divinității Sale, în mod direct unor persoane emblematice din Noul Testament. *Convorbirea cu Nicodim* și *Hristos cu femeia samarinencă* sunt plasate în fața cafasului, la trecerea spre pronaos pe peretele sudic și cel nordic.



Figura 5. 163



Figura 5. 164

Aceste ultime două scene fac trecerea către absida nordică care este dominată de scena *Învierii*. Amplasată în partea superioară, aceasta domină întreaga suprafață, asemeni *Nașterii* din absida opusă. Pentru că dorim să urmărim traseul cronologic al programului iconografic, vom prezenta mai întâi scenele din al doilea registru. Lungimea peretelui a fost împărțită în patru scene asemănătoare ca mărime. Sunt alăturate două praznice împărățești - *Învierea lui*

Lazăr și *Intrarea în Ierusalim*, altor două scene ce fac parte din ilustrarea Patimilor Domnului Hristos – *Rugăciunea în Ghetsimani* și *Judecata lui Pilat*. Firul evenimentelor este continuat la nivelul bolții cu așezarea față în față a *Răstignirii* și *Punerii în mormânt* sau *Prohodul Domnului*. Toate aceste scene sunt inspirate de textele evanghelice și de cele liturgice care abundă și constituie cea mai mare parte a iconografiei. Dacă prin praznicul *Schimbării la Față*, Mântuitorul I-a pregătit pe ucenici, pentru ca atunci când Îl vor vedea răstignit să nu se smintească, prin Învierea lui Lazăr ne dăruiește tuturor arvuna învierii de obște. Toate câte a făcut Domnul au fost din dragoste pentru neamul omenesc, iar această dragoste este manifestată deplin prin rugăciunea pentru lume, acceptarea de bunăvoie a batjocurii, răstignirea și îngroparea sa.. Însă nu moartea are ultimul cuvânt, ci Învierea.



Figura 5. 165



Figura 5. 166



Figura 5. 167



Figura 5. 168







Figura 5. 171



Figura 5. 172

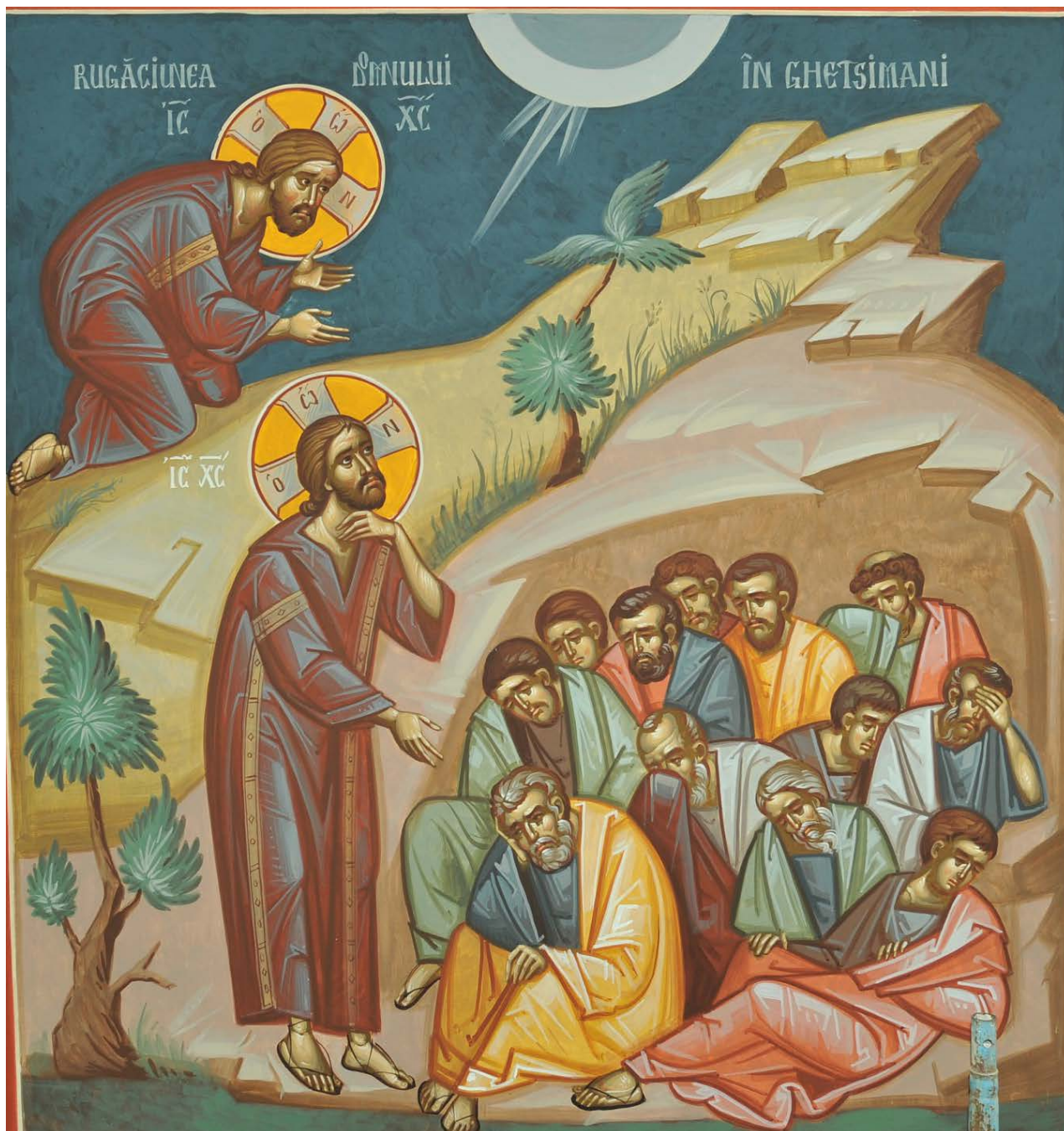


Figura 5. 173





Figura 5. 174





Figura 5. 175



Figura 5. 176



Figura 5. 177

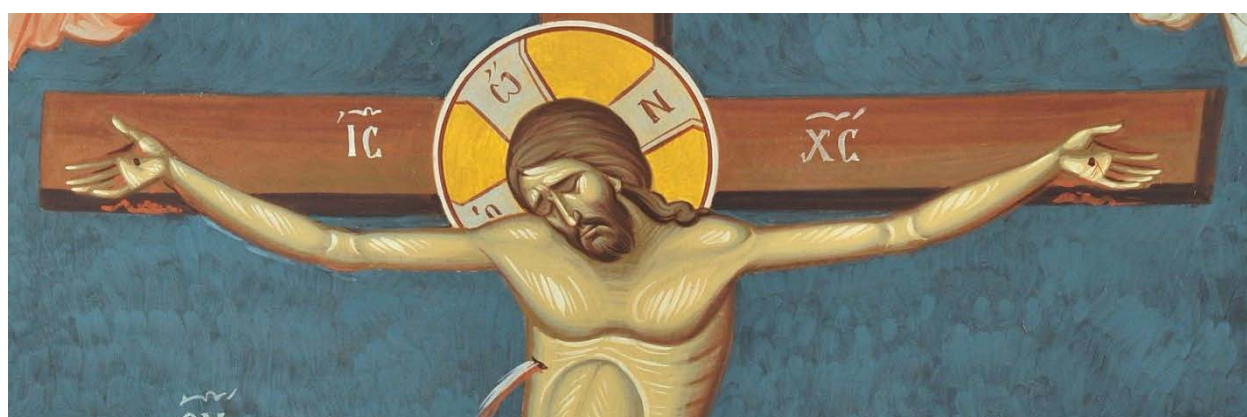


Figura 5. 178



Figura 5. 179

Și stăteau lângă crucea lui Iisus, mama Lui și sora mamei Lui, Maria lui Cleopa, și Maria Magdalena. Deci Iisus, văzând pe mama Sa și pe ucenicul pe care Îl iubea stând alături, a zis mamei Sale: << Femeie, iată fiul tău!>> Apoi a zis ucenicului: <<Iată mama ta!>> Și din ceasul acela ucenicul a luat-o la sine (Ioan 19, 25-27)

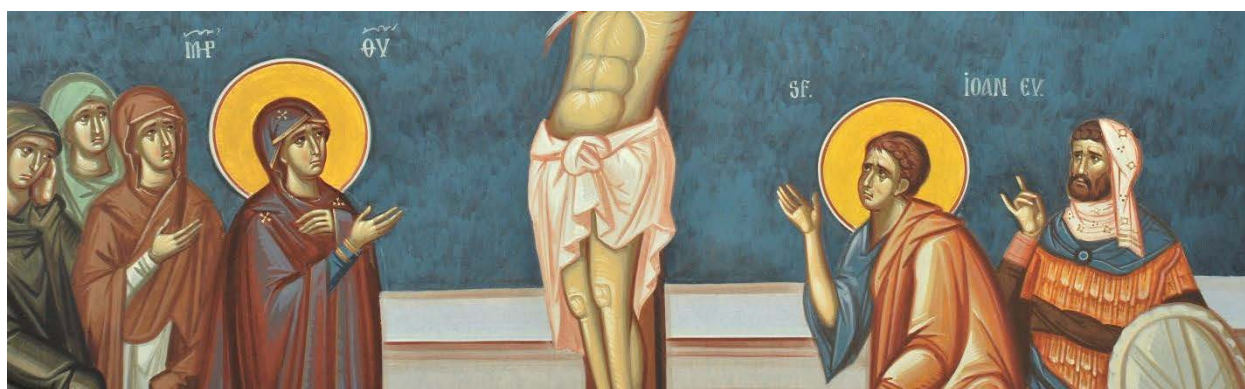


Figura 5. 180



Figura 5. 181

„Răscumpăratu-ne-ai pe noi din blestemul Legii cu scump Sângele Tău, pe cruce pironindu-Te și cu sulița împungându-Te, nemurire ai izvorât oamenilor, Mântuitorul nostru, slavă Ție!”²

² Sedealna, glas 4



Figura 5. 182



Figura 5. 183



Figura 5. 184

Învierea Domnului domină suprafața absidei nordice. La fel ca și în cazul Nașterii, dimensiunile peretelui au permis introducerea în laterale a două scene conexe: *Sodații*



Figura 5. 185

dormind la mormânt și Îngerul vestind învierea mironosițelor.

În scena **Învierii** dinamismul este pus în valoare de structura compozițională ce pune accent pe diagonale. De asemeni, triunghiul format de liniile oblice ale personajelor principale subliniază ideea de înălțare. Acest dinamism este contrapus atitudinii statice a celor două grupuri de personaje din fundal, ce-i reprezintă pe diverși profeți ai Legii Vechi, în frunte cu Sf. Ioan Botezătorul.

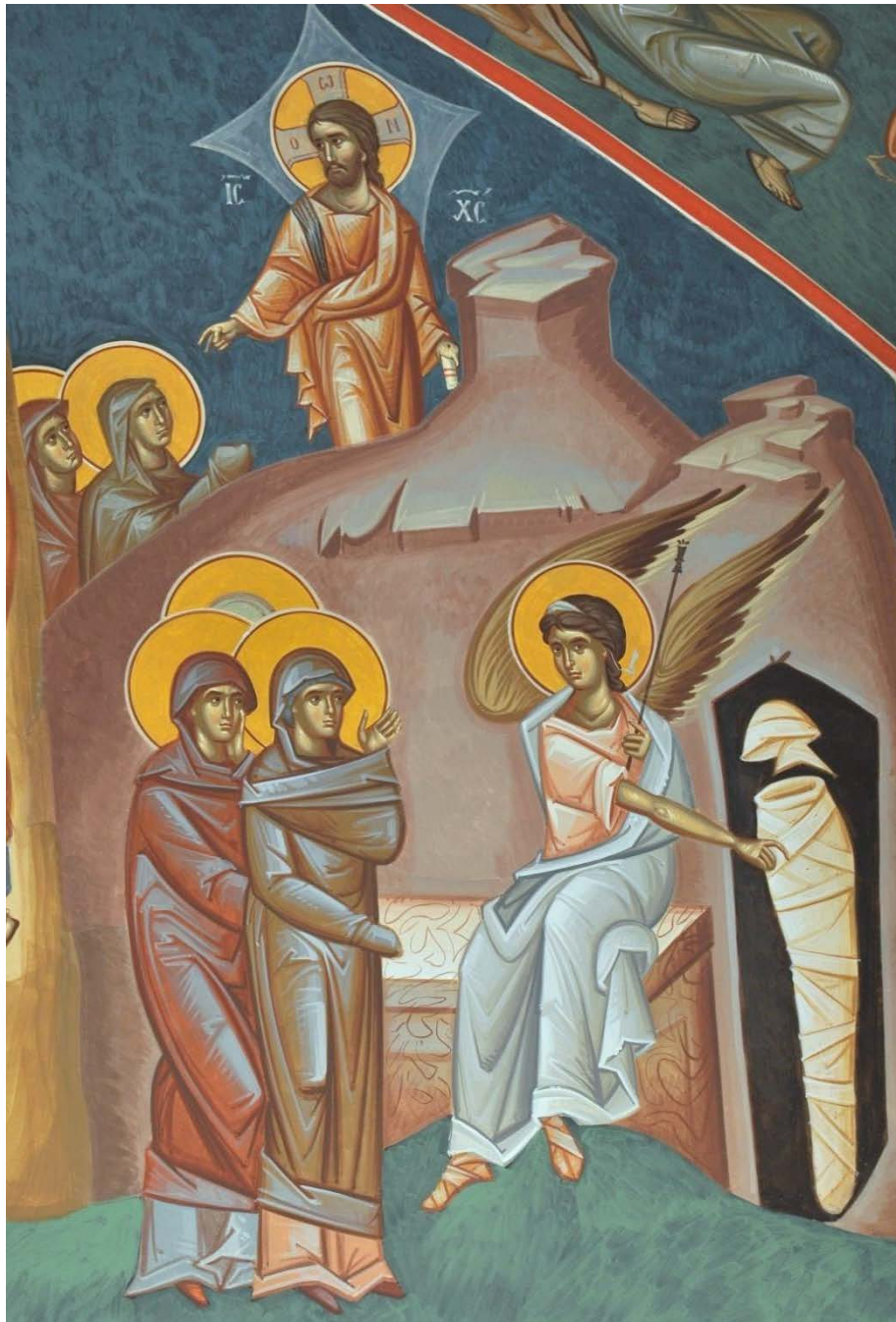


Figura 5. 186



Figura 5. 187

Tema învierii poate fi redată prin mai multe scene. Dacă în naos este frecvent pictată *Învierea* sub forma *Pogorârii la iad*, în interiorul altarului sunt ilustrate episoadele ce au avut loc după aceasta. Ele corespund evangheliilor care se citesc duminica la utrenie, numite *voscesne*. În funcție de suprafața disponibilă se pot alege unele reprezentative. În cazul nostru am optat pentru cinci scene, repartizate pe tot peretele absidei. Lângă iconostas este plasată scena cu *Petru și Ioan la mormântul gol*, apoi *Cina din Emaus*, în centru este *Trimiterea apostolilor la propovăduire*, despărțită de cele două ferestre. În continuare, în partea sudică a altarului se continuă registru cu *Încredințarea lui Toma*, și se încheie cu *Hristos întrebându-l pe Petru de trei ori* – repunerea lui Petru în rândul apostolilor.





Figura 5. 188

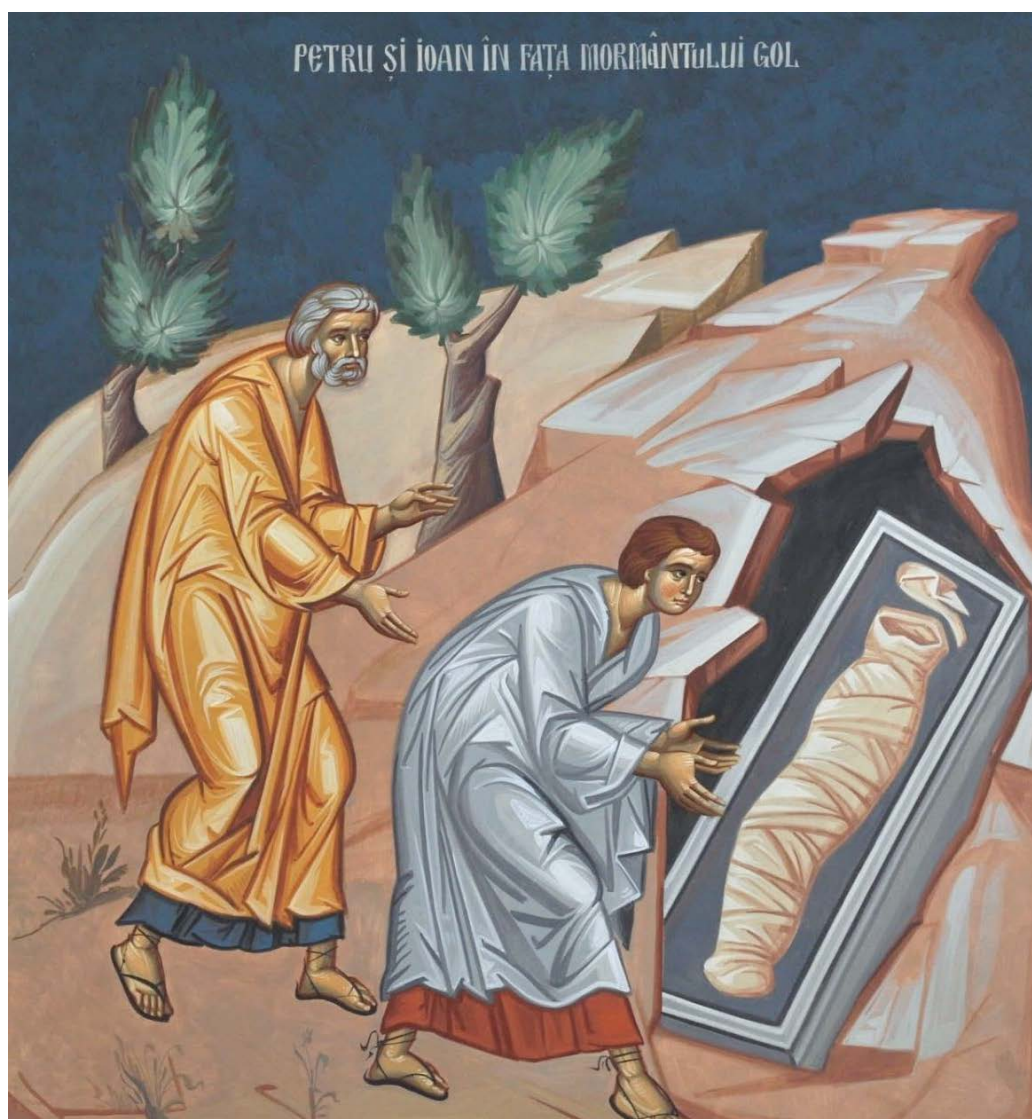


Figura 5. 189



Figura 5. 190



Figura 5. 191

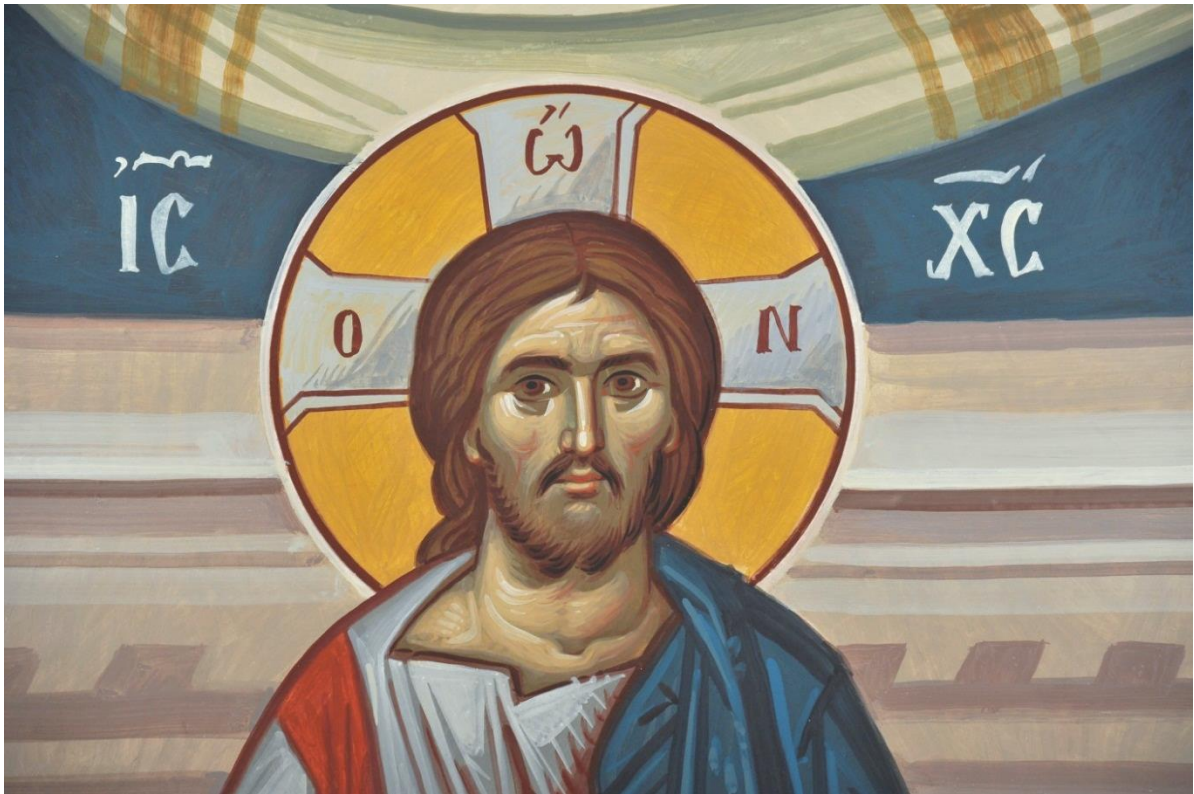


Figura 5. 192



Figura 5. 193



Figura 5. 194





DATU-MI-SA TOATĂ PUTEREA, ÎN CER ȘI PE PĂMÂNT. DREPT
ACEEA, MERGÂND, ÎNVĂȚAȚI TOATE NEAMURILE
BOTEZÂNDU-LE ÎN NUMELE TATĂLUI
ȘI AL FIULUI ȘI AL SFÂNTULUI DUH

IC

XC

Figura 5. 195

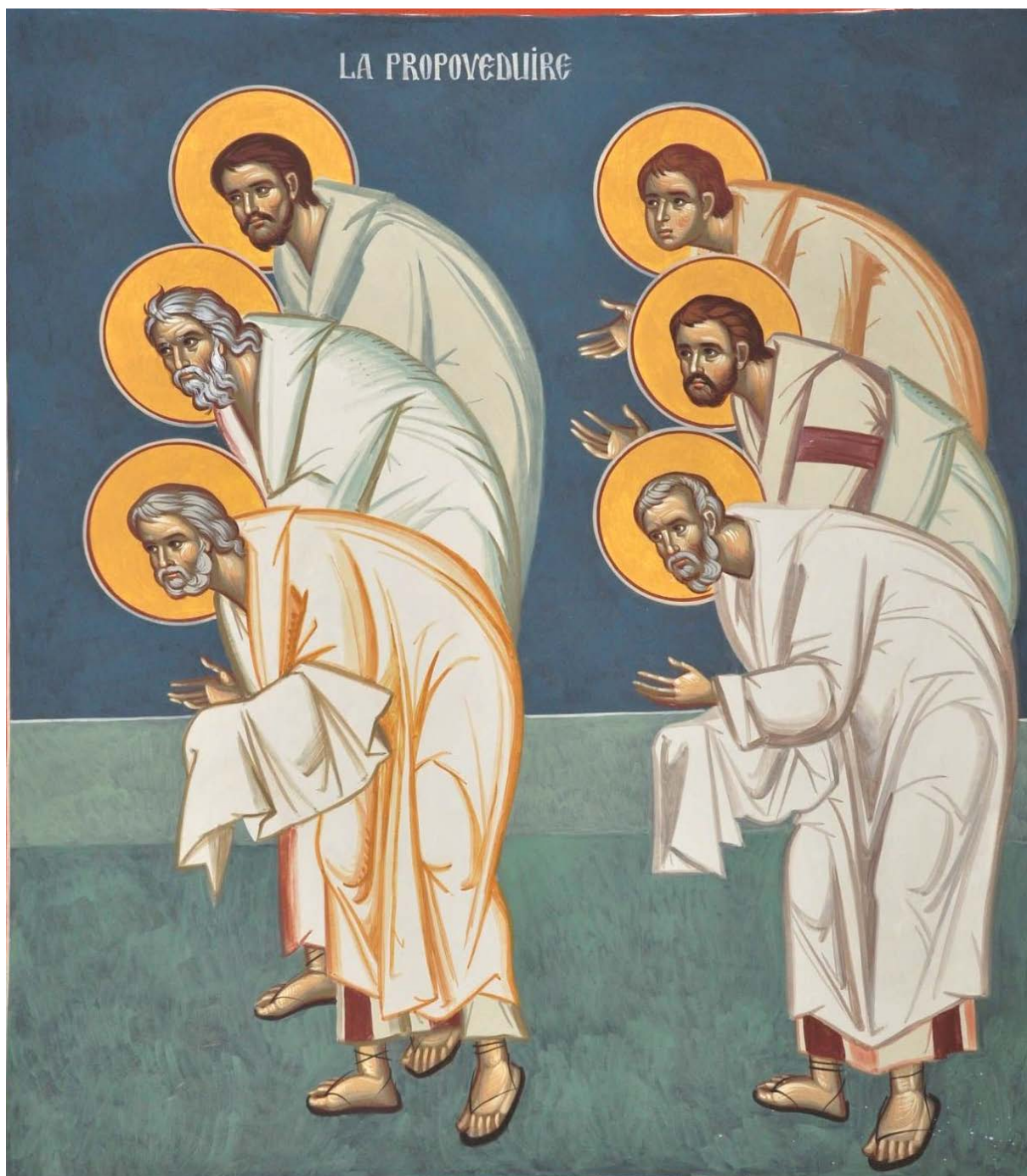


Figura 5. 196





Figura 5. 197





Figura 5. 198

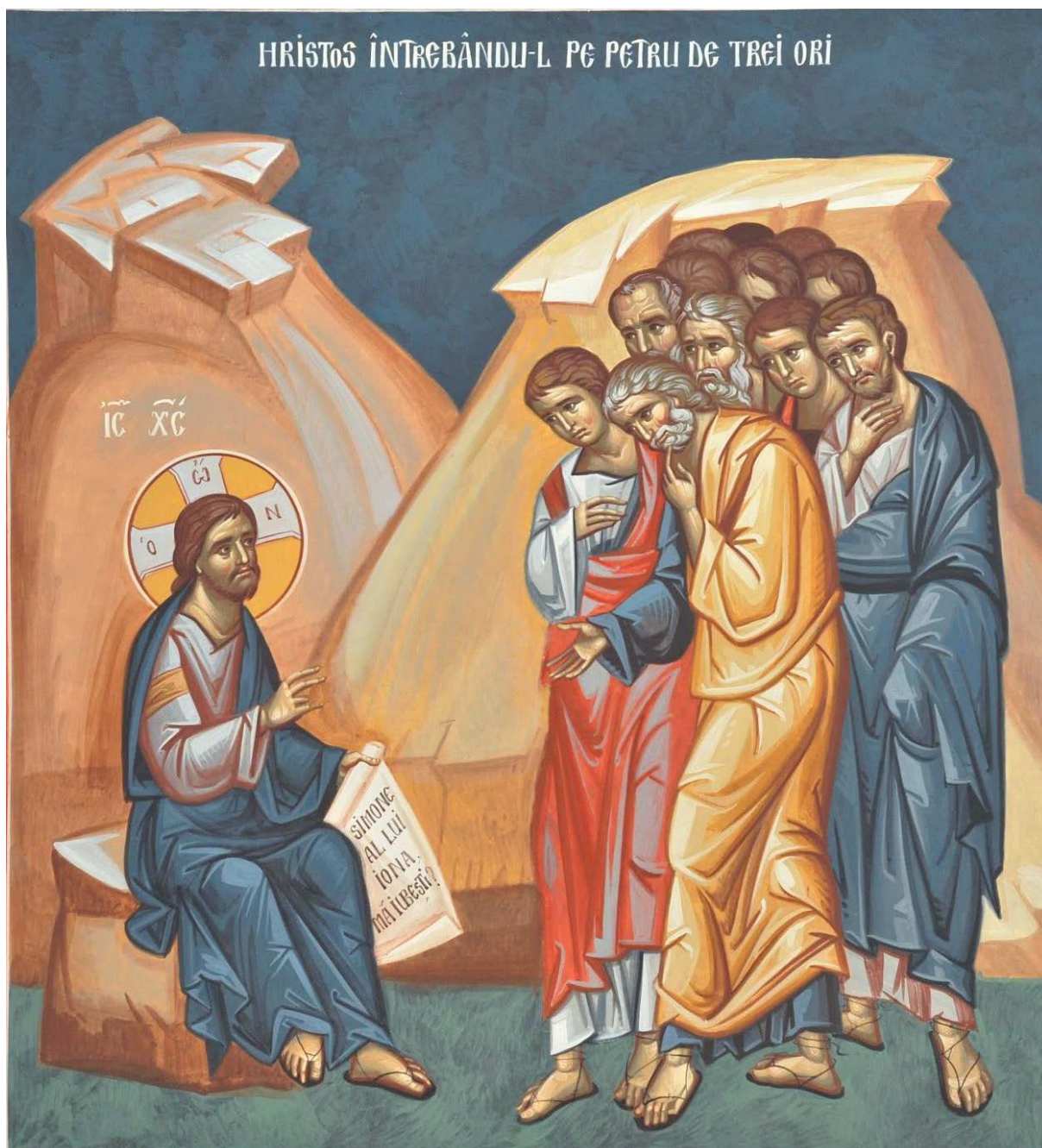


Figura 5. 199





Figura 5. 200

Ciclul istoric al vieții Mântuitorului se încheie cu două praznices mari ce-și găsesc locul în altar, în imediata proximitate a naosului. În partea stângă este așezată **Înălțarea Domnului**, iar în dreapta, **Pogorârea Duhului Sfânt** sfârșește această curgere a sărbătorilor mari.

Toate scenele ce formează ciclul vieții și al minunilor Mântuitorului Hristos urmăresc această desfășurare cronologică, coborând circular de la nivelul turlei până la nivelul eclesiei – a sinaxei sfinților. Importanța deosebită a unor sărbători obligă amplasarea lor în locurile cele mai vizibile ale bisericii. Astfel desfășurarea lor nu poate fi strict cronologică, rezultând anumite alăturări de teme similare. O altă modalitate prin care se pot stabili unele conexiuni - sinapse la nivelul teologic al mesajului transmis, este amplasarea temelor dorite pe axele principale ale bisericii. În cazul Paraclisului Sf. Nicolae am urmărit relația dintre **Sfânta Treime** - revelația de la Stejarul Mamvri, și **Schimbarea la Față** – descoperirea taborică a dumnezeirii lui Iisus Hristos în Duhul Sfânt. Această cunoaștere – revelare a lui Dumnezeu în istorie continuă prin prezentarea celorlalte evenimente înșiruite pe toată suprafața bisericii. **Nașterea Domnului – Întruparea**, corespunde praznicului **Învierii**, văzut ca o rezidire - ridicare a întregului Adam din întunericul iadului. **Botezul** – kenoza lui Hristos, este împlinită prin **Înălțarea pe cruce** și **Punerea în mormânt**. Descoperirea personală pe care Hristos a făcut-o **samaritencei**, se aseamănă cu aceea făcută lui **Nicodim**. Desigur, cursivitatea unui program iconografic este mereu perfectibilă, atât la nivelul ideii, cât și la cel al realizării plastice.



Figura 5. 201



Figura 5. 202

5.4.1 VIAȚA MAICII DOMNULUI

Oglidită în programul iconografic al acestui paraclis, se rezumă la doar câteva scene, pentru faptul că sărbătoarea principală a Paraclisului este dedicată Sfântului Nicolae. Cea mai vizibilă scenă este **BunaVestire**, despre care am vorbit în descrierea ciclului istoric. Scenele ce țin strict de viața Maicii Domnului sunt amplasate pe peretele de Vest, care corespunde cefasului. La bază sunt amplasate **Zămislirea Maicii Domnului**, apoi, **Nașterea Maicii Domnului**, **Intrarea în Biserică** și **Întâlnirea cu Elisabeta**. Partea superioară a peretelui este dedicată scenei ample a **Adormirii Maicii Domnului**, care, la fel ca scenele mari din abside, este străjuită în laterale de alte episoade secundare ce completează compozițional și tematic partea centrală - **Maica Domnului rugându-se în grădină**, **Vestirea Adormirii**, în stânga și **Maica Domnului împărțindu-și hainele**, **Toma arătând apostolilor cinstitul brâu primit de la Maica Domnului**, în dreapta.



Figura 5. 203



Figura 5. 204



Figura 5. 205



Figura 5. 205





Figura 5. 206



Figura 5. 207



Figura 5. 208



Figura 5. 209

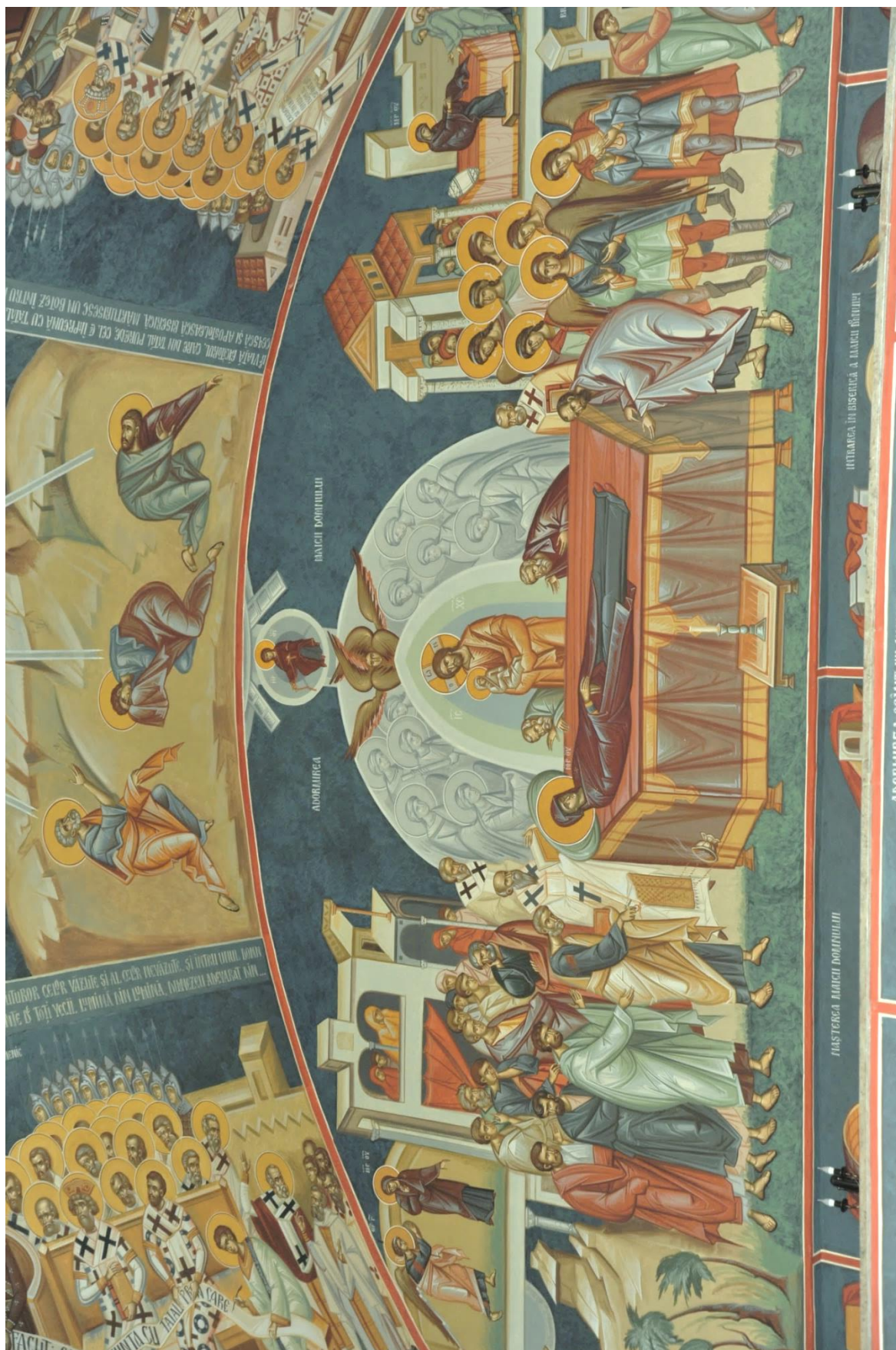
**Figura 5. 210**



Figura 5. 211 *Adormirea Maicii Domnului* – Biserica Domnească, Curtea de Argeș



Figura 5. 212 *Adormirea Maicii Domnului* – Biserica Domnească, Curtea de Argeș



Figura 5. 213 *Adormirea Maicii Domnului* – Biserica Domnească, Curtea de Argeș



Figura 5. 214 *Adormirea Maicii Domnului* – Biserica Domnească, Curtea de Argeș



Figura 5. 215 *Adormirea Maicii Domnului* – Biserica Domnească, Curtea de Argeș

5.4.2. VIAȚA SFÂNTULUI NICOLAE

Nu putea lipsi din ansamblul pictural al paraclisului. În general, temele legate de sinaxar sau de viața patronului bisericii, ocupă o parte a pronaosului. Arhitectura, în cazul de față, nu oferă o distincție clară a pronaosului de naos. Prin urmare, am folosit acest aspect al arhitecturii, prin amplasarea scenelor legate de viața Sfântului Nicolae în naos, pe suprafețele secundare ale pereților estici, pe balustrada cafasului și la nivelul de jos al boltirii în partea de Vest. Viața Sfântului Nicolae conține scene legate de *hirotonirea lui ca diacon, preot și arhiereu, icoana sa, scene cu minuni ale Sfântului, și Adormirea Sfântului Nicolae*. Acestea li se adaugă două scene ample - *Primul Sinod Ecumenic* la care a participat Sfântul Nicolae și *Al doilea Sinod Ecumenic*. Importanța lor este dată de stabilirea textului ce compune Simbolul de credință.

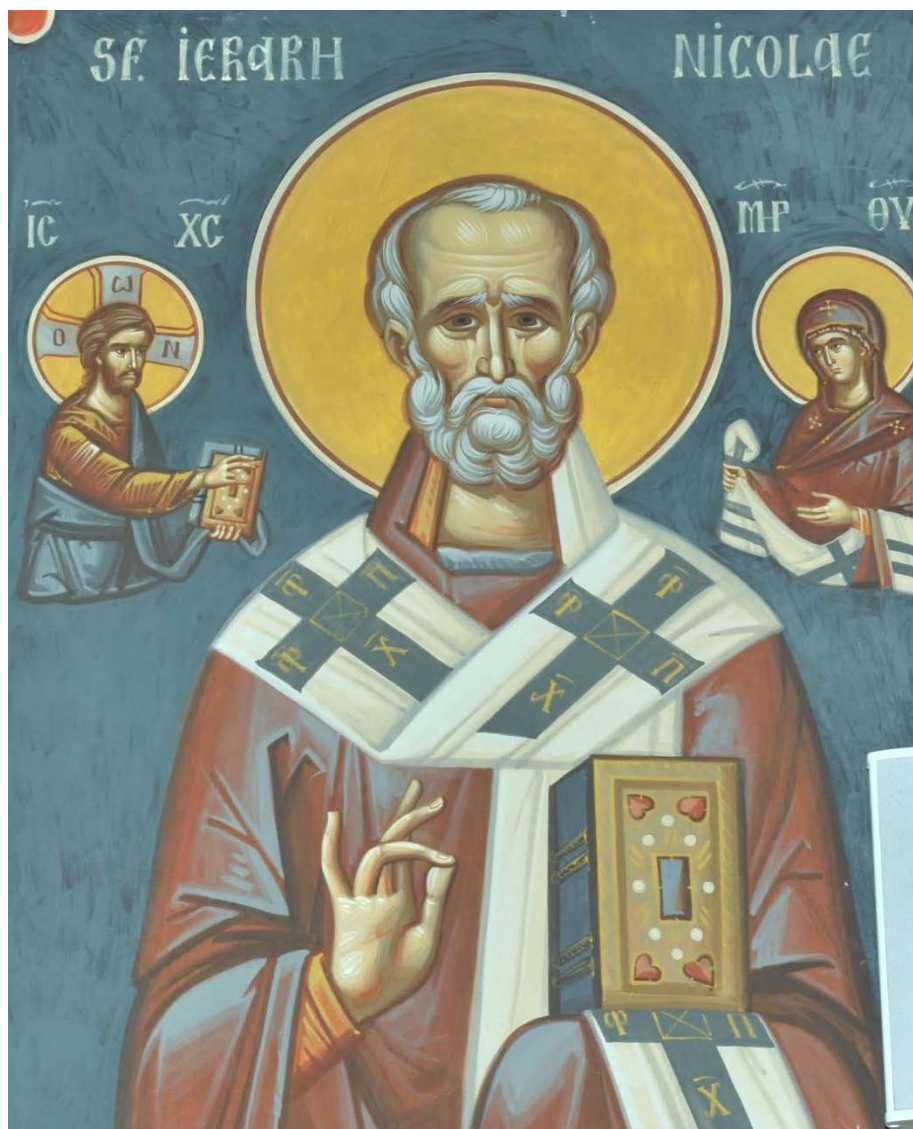


Figura 5. 216



Figura 5. 217





Figura 5. 217



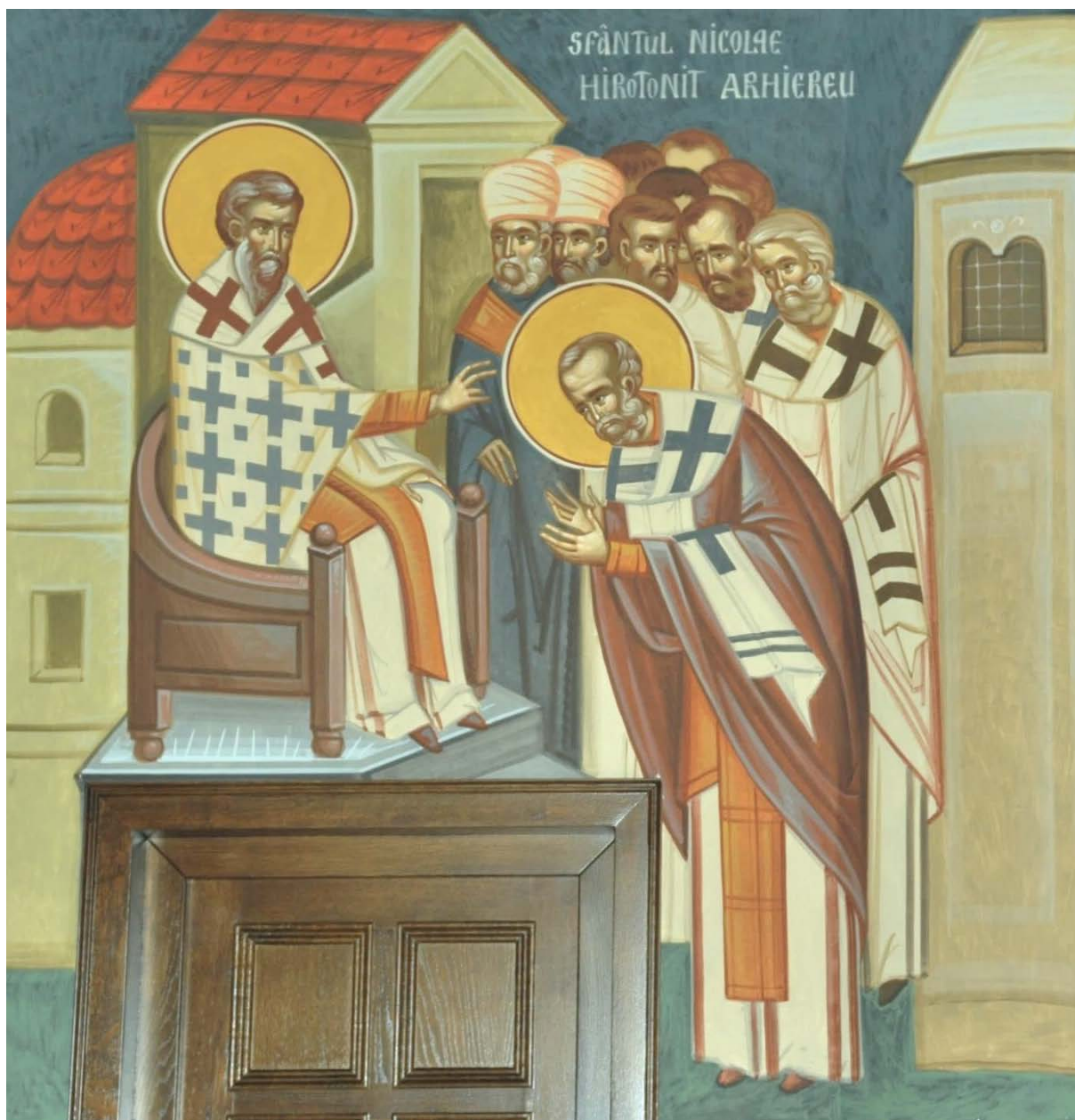


Figura 5. 218





Figura 5. 219



Figura 5. 220



Figura 5. 221

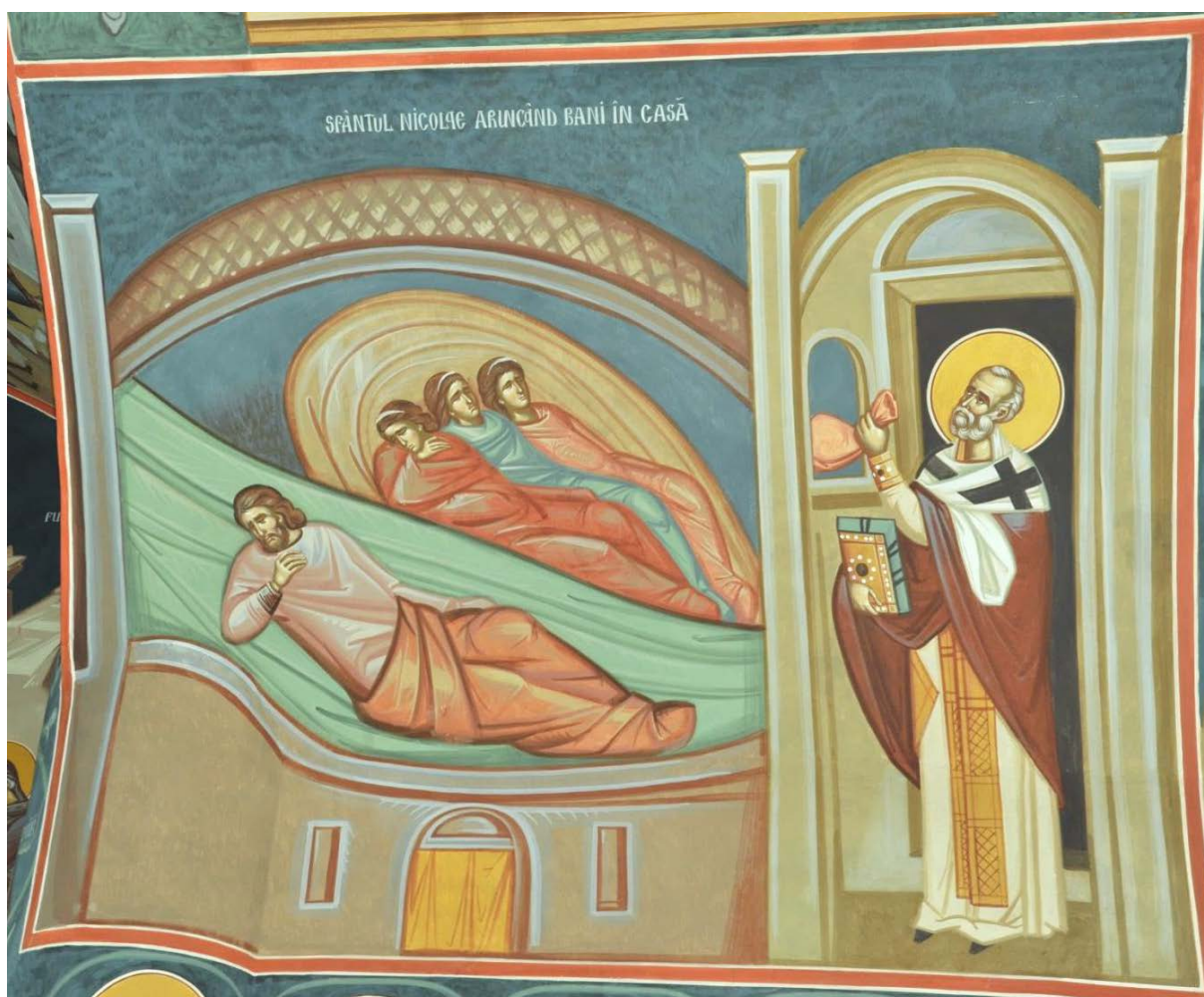


Figura 5. 222



Figura 5. 223





Figura 5. 224



Figura 5. 225

5.4.3. REGISTRUL ECCLESIEI – RUGĂCIUNEA SFINȚILOR

Îi cuprinde pe **ierarhii, preoții și diaconii** din altar, avându-L pe **Hristos – Arhiereul cel Veșnic** în mijlocul lor; iar în naos și pronaos celelalte cinuri de **mucenici, doctori fără de arginți, și cuvioși**, grupați în două moduri de reprezentare: busturi și figură întreagă. Punctul de plecare în „citirea” acestui registru este plasat pe peretele estic, unde este zugrăvit **Deisis-ul**. Pe tron, **Hristos** binecuvântează întreaga adunare liturgică, iar de o parte și de alta în rugăciune sunt mijlocitorii prin excelență: **Maica Domnului și Sf. Ioan Botezătorul**. În partea stângă a iconostasului, la același nivel, **Maica Domnului ca împărăteasă cu Pruncul Hristos** în brațe, este străjuită de **Arhanghelii Mihail și Gavriil**. La nivelul soleei, sunt zugrăvite două familii: **Sfinții Părinți Zaharia și Elisabeta** cu **Sf. Ioan** în brațe și **Ioachim și Ana**, de asemenea cu **Maica Domnului** ca pruncă în brațe. Sfinții zugrăviți în picioare, cu diferite mișcări de postură pentru a rupe monotonia nedorită a repetiției, sunt considerați stâlpii Bisericii. Ca plasare istorică, aceștia sunt în marea lor majoritate sfinți din primele veacuri creștine. În registrul median al sfinților pictați bust am urmărit cu preponderență înșiruirea celor care au trăit pe teritoriul țării noastre. La nivelul cafasului sunt pictați sfinți melozi, zugravi, mărturisitori și apărători ai icoanelor. Stâlpii andosați au fost decorați cu imagini ale **sfinților doctori fără de arginți**, iar în partea inferioară cu **sfinți stâlpnici**.

Între acești sfinți am inserat și figuri emblematice ale secolului XX ca: Sf. Ioan Hozevitul, Sf. Siluan Athonitul, Sf. Porfirie sau Sf. Nectarie din Eghina. Am încercat să echilibrez o dispunere a sfinților ce se regăsesc în programele iconografice exclusiv monahale, prin inserarea unor figuri ce sunt modele pentru viața lor de familie. Mă refer în primul rând la părinții Sf. Ioan Botezătorul și ai Maicii Domnului, dar și familia Brâncoveanu – pe lângă mucenici am zugrăvit-o și pe Doamna Maria, apoi, mama voievodului Mihai Viteazul, devenită Monahia Teofana, Doamna Despina Basarab, Sfinții Martiri Năsăudeni, Sfinții Timotei și Mavra și alții.





Figura 5. 226





Figura 5. 227



Figura 5. 22



Figura 5. 229

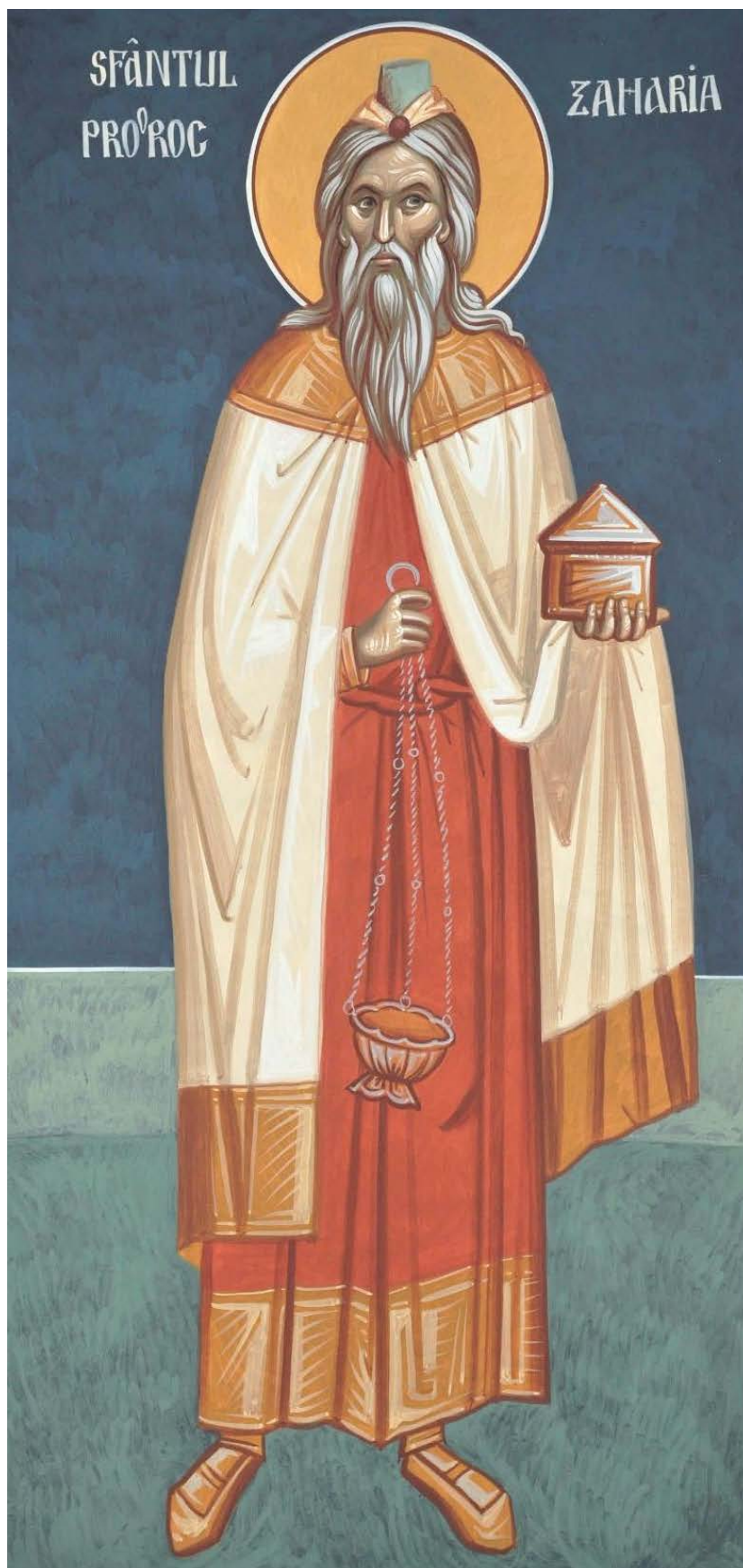


Figura 5. 230



Figura 5. 231





Figura 5. 232

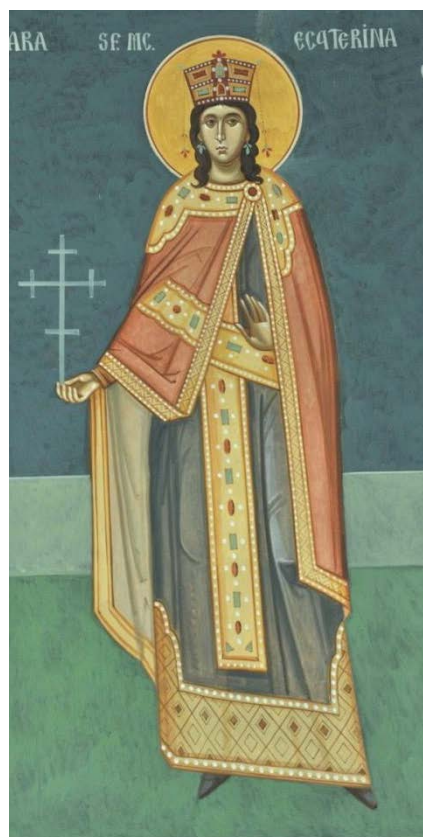


Figura 5. 233



Figura 5. 234



Figura 5. 235





Figura 5. 236



Figura 5. 237



Figura 5. 238



Figura 5. 239



Figura 5. 240



Figura 5. 241



Figura 5. 242

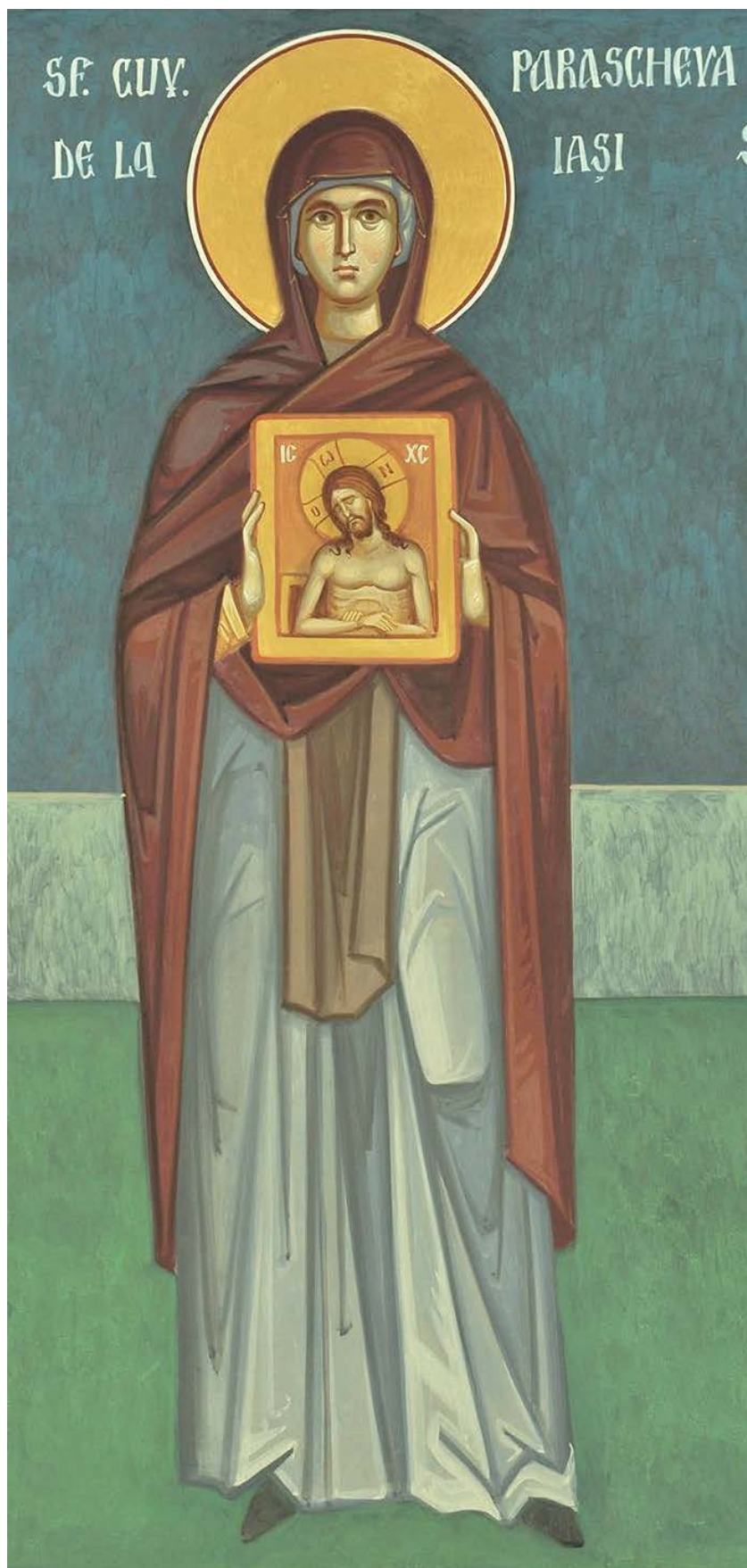


Figura 5. 243



Figura 5. 244



Figura 5. 245



Figura 5. 246



Figura 5. 247

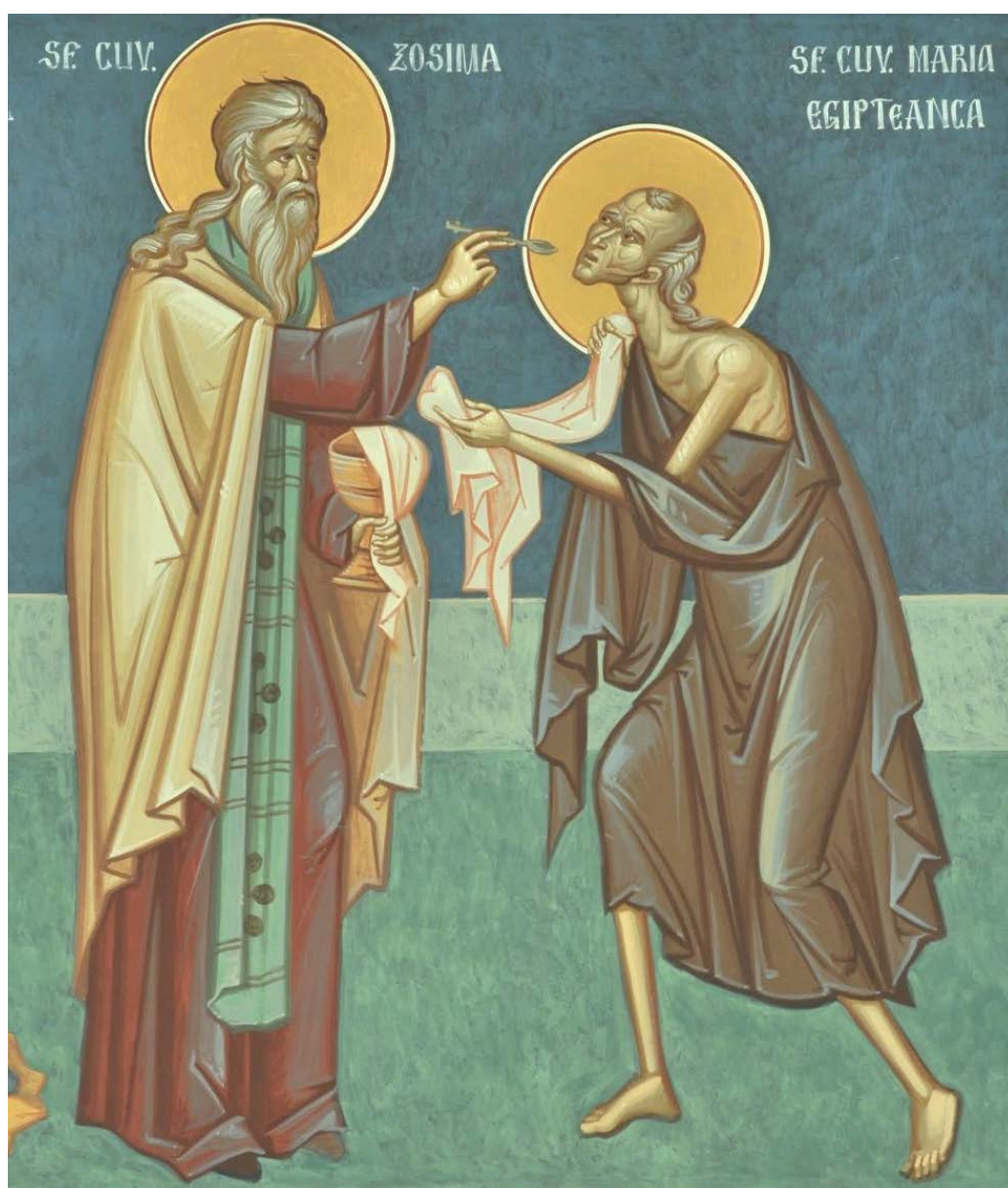


Figura 5. 248



Figura 5. 249



Figura 5. 250

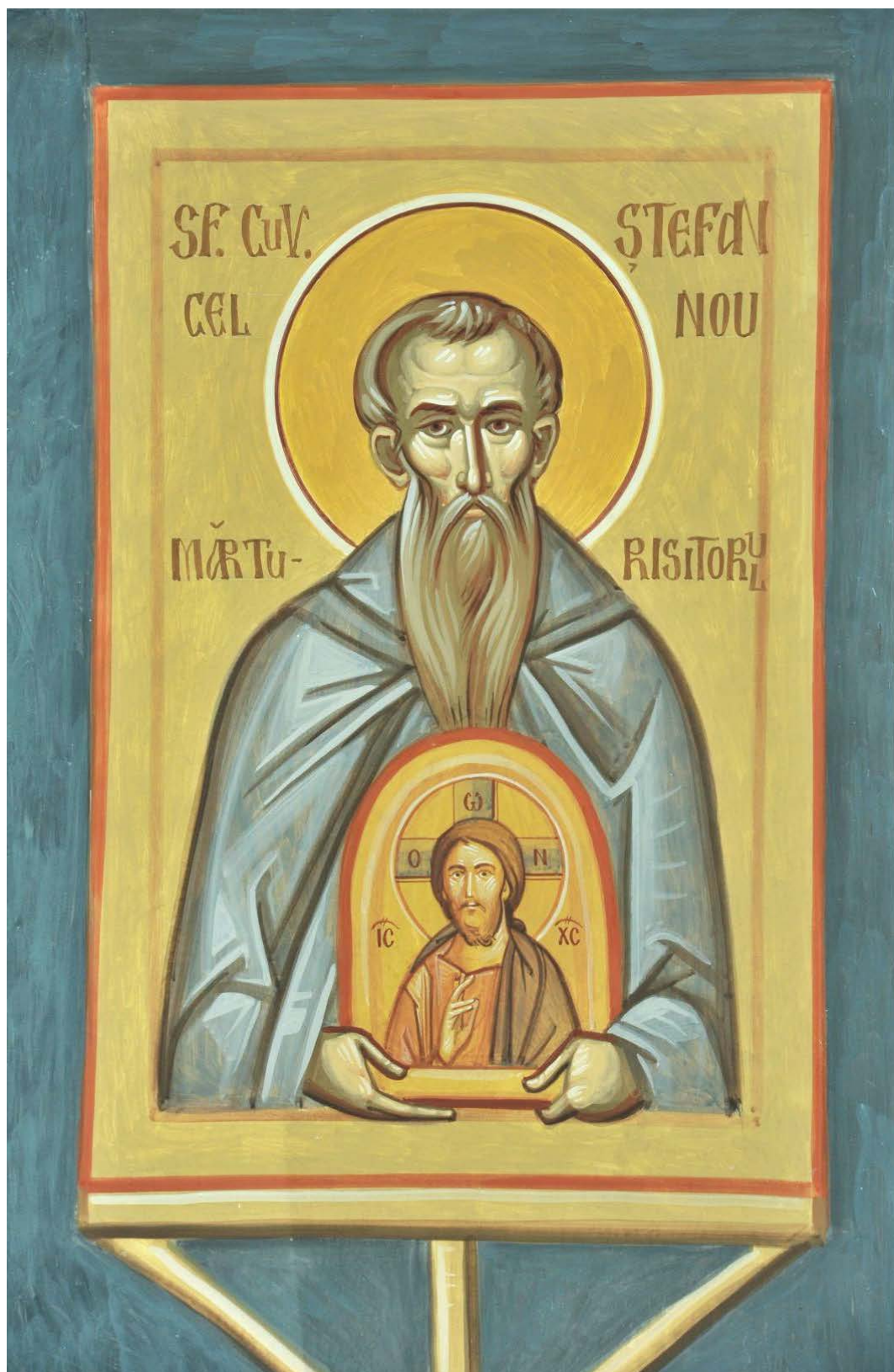


Figura 5. 251

5.4.4. GALERIA VOIEVOZILOR, MĂRTURISITORILOR, IERARHILOR ȘI A PĂRINȚILOR CONTEMPORANI

O notă aparte în pictura acestui paraclis o constituie galeria de *voievozi români*, unii trecuți în rândul sfinților prin martiriu sau prin viața deosebită, plasați pe balustrada cafasului. Alături de aceștia un număr și mai mare de *părinți duhovnicești contemporani, profesori de teologie, ierarhi ai Eparhiei Clujului, personalități duhovnicești și de cultură* care au marcat veacul XX prin tăria lor de caracter, fiind ca niște lumini în perioada întunecată a comunismului. Unii s-au sfințit în temnițe, alții în lume, și chiar dacă încă nu au primit încă un loc în sinaxare, evlavia populară îi cinstește în mod deosebit. Considerăm binevenită această prezentare a unor modele duhovnicești și de cultură în spațiul acestui paraclis universitar, având în vedere formarea viitorilor preoți. Urmând tradiția încetățenită din vremurile de odinioară, *ctitorii duhovnicești* ai acestui paraclis au fost zugrăviți în tablourile votive de-a stânga și de-a dreapta intrării.

Provocarea majoră în ce privește pictarea acestor portrete, a fost încercarea de a crea o fizionomie care să se situeze la jumătatea drumului dintre un chip iconic, stilizat, cu tot ce presupune morfologia specifică și un portret naturalist. Majoritatea celor incluși în această galerie au fotografii care dau mărturie despre caracterul chipului. În cazul sfinților ghidarea este de cele mai multe ori doar o descriere sumară de tipul „tânăr cu început de barbă”, restul fiind acoperit de modelele iconice transmise de-a lungul veacurilor. Doar sfinții importanți au o descriere mai amănunțită a fizionomiei. Aspectul iconizării unei persoane și surprinderea caracterului specific devine cu atât mai dificil, cu cât intervine presiunea timpului scurt de execuție care este specific tehnicii frescei.





Figura 5. 252



Figura 5. 253



Figura 5. 254



Figura 5. 255



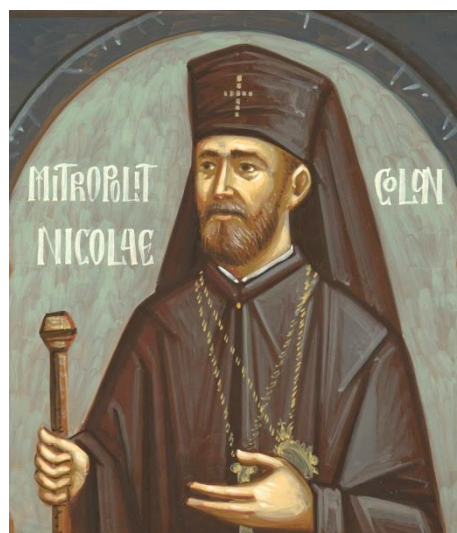
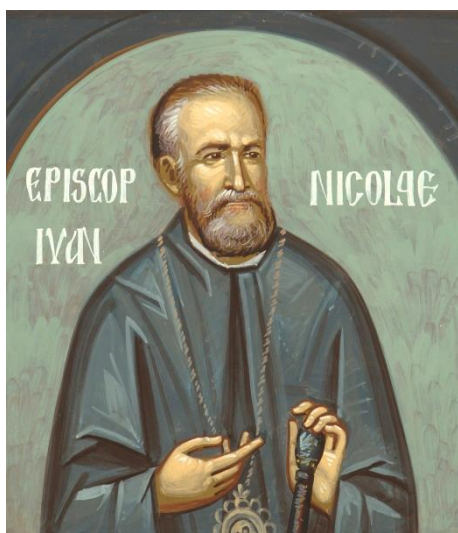


Figura 5. 256

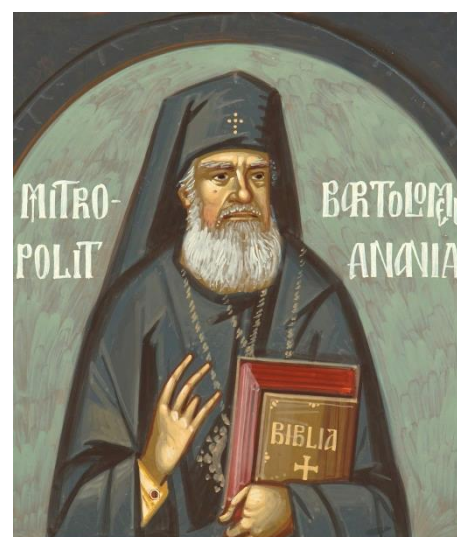
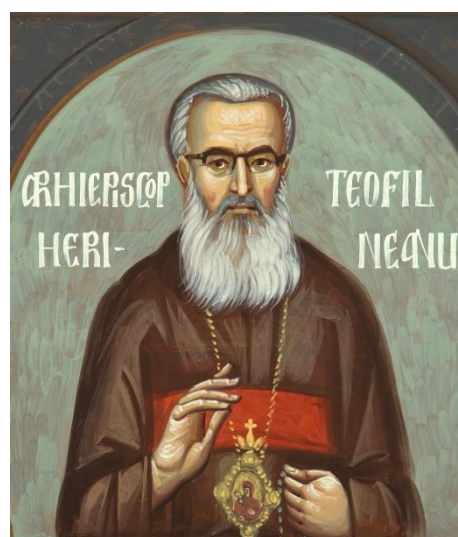


Figura 5. 257

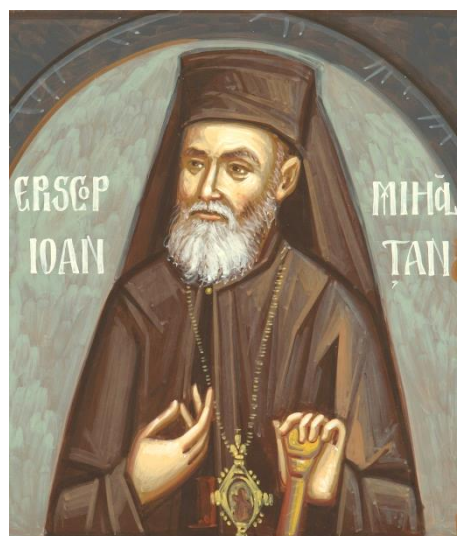
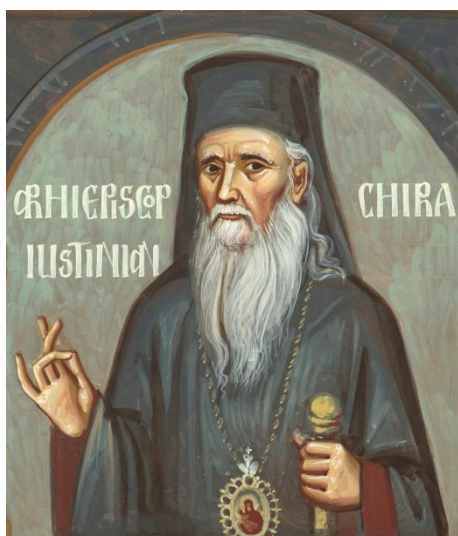


Figura 5. 258

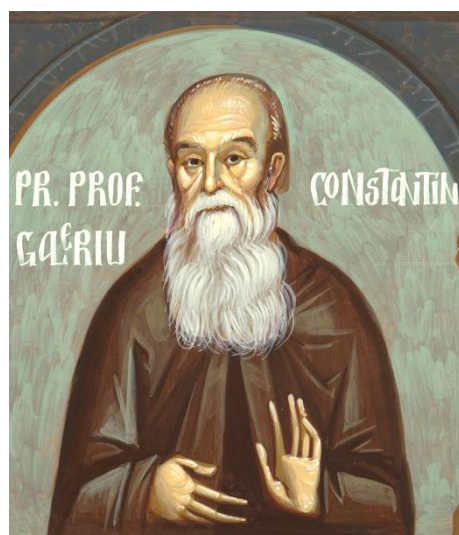
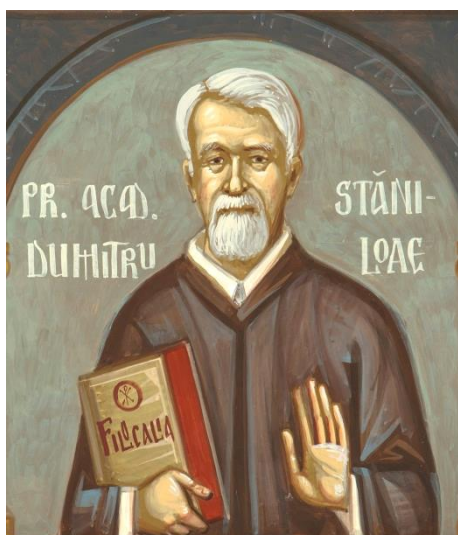


Figura 5. 259

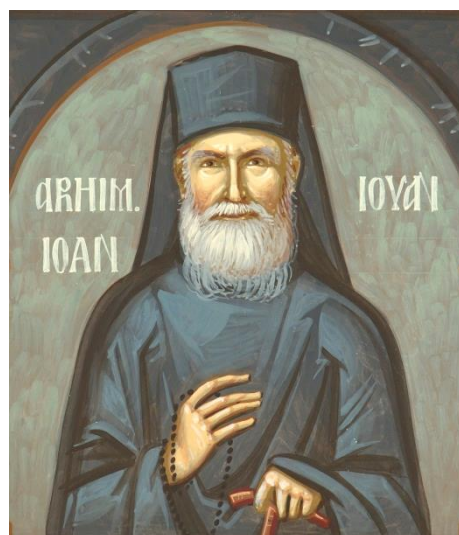
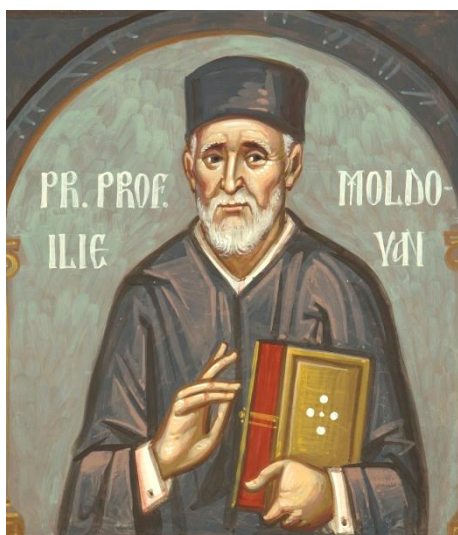


Figura 1

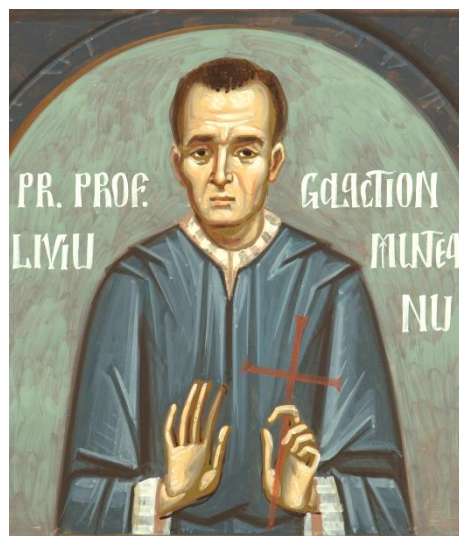
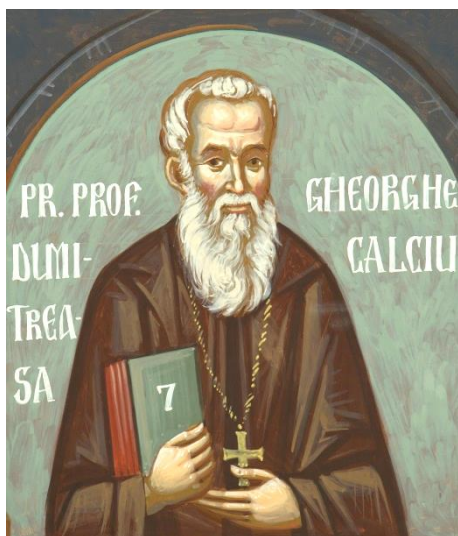


Figura 2. 261

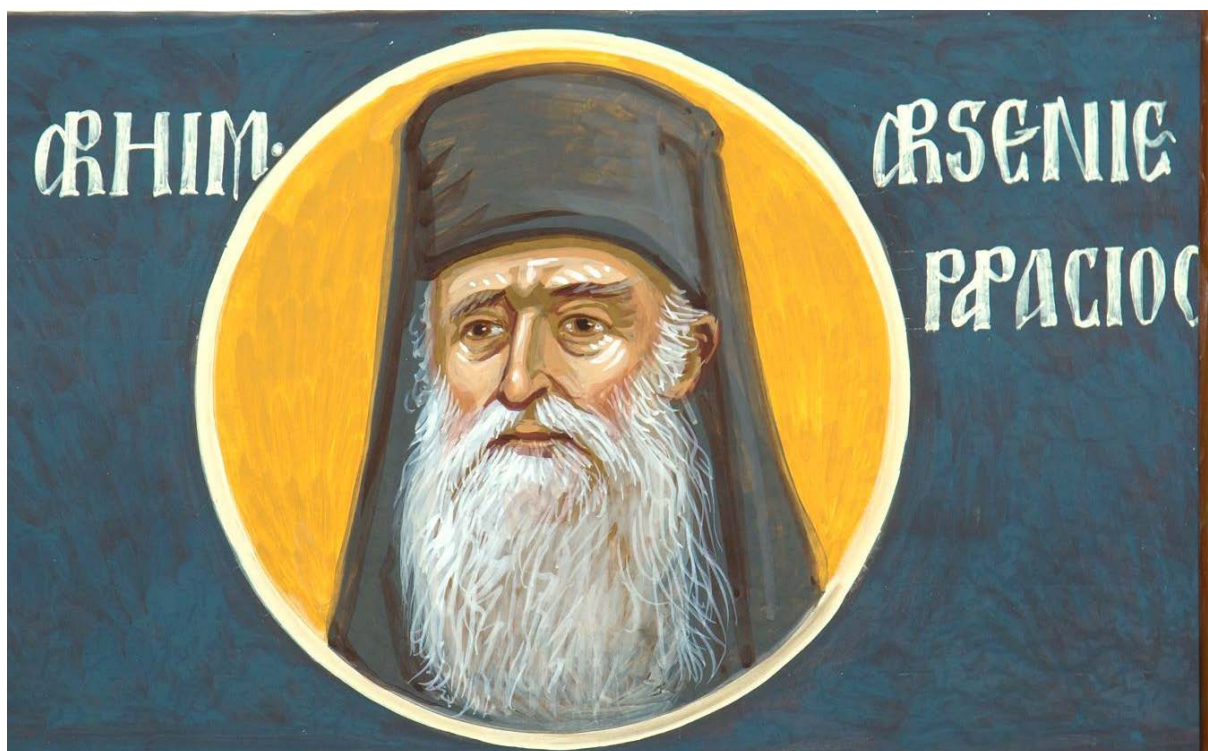


Figura 5. 262

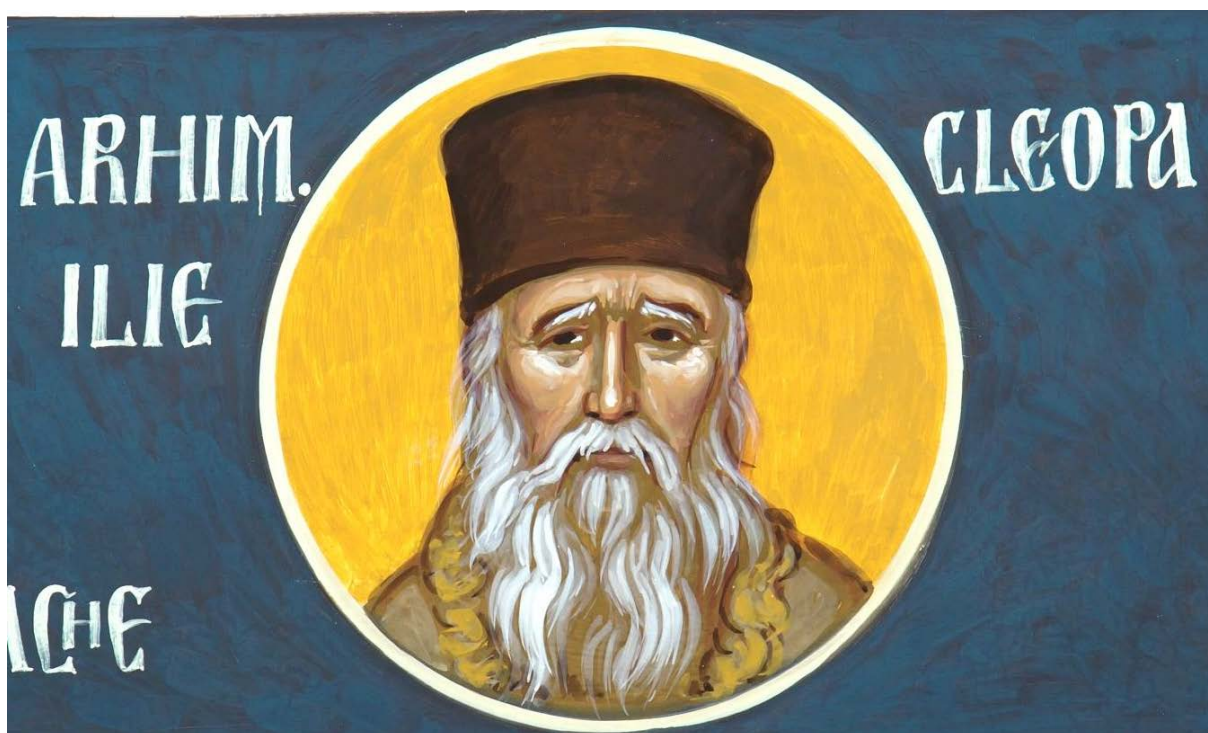


Figura 5. 263

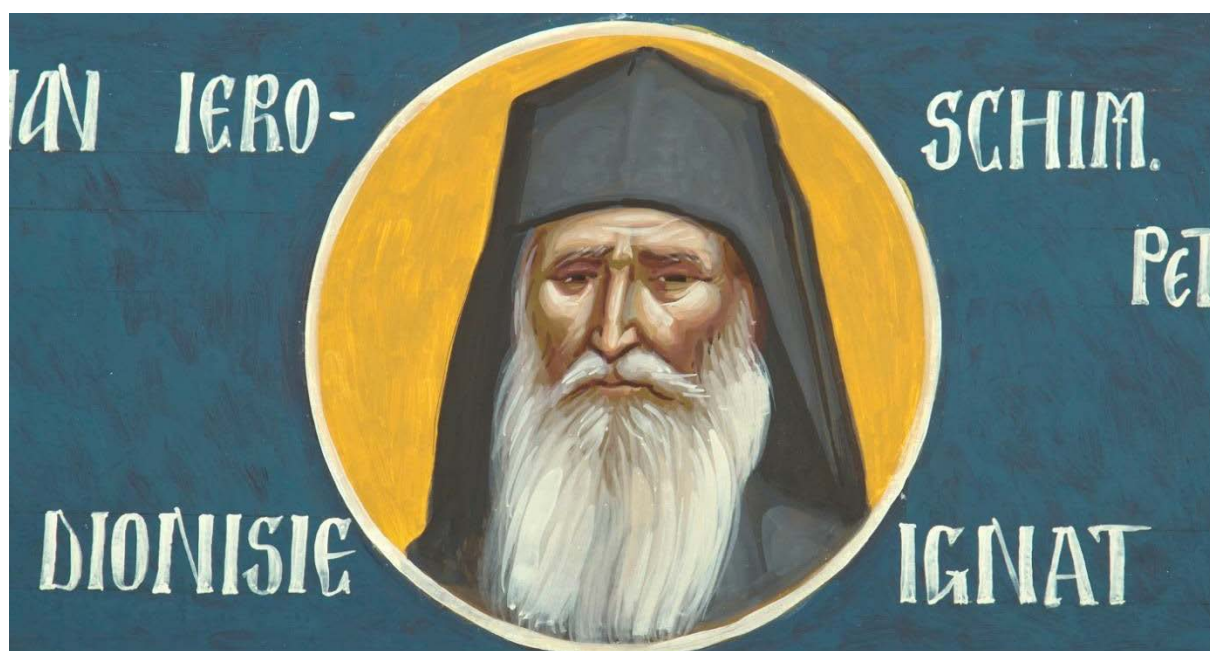


Figura 5. 264

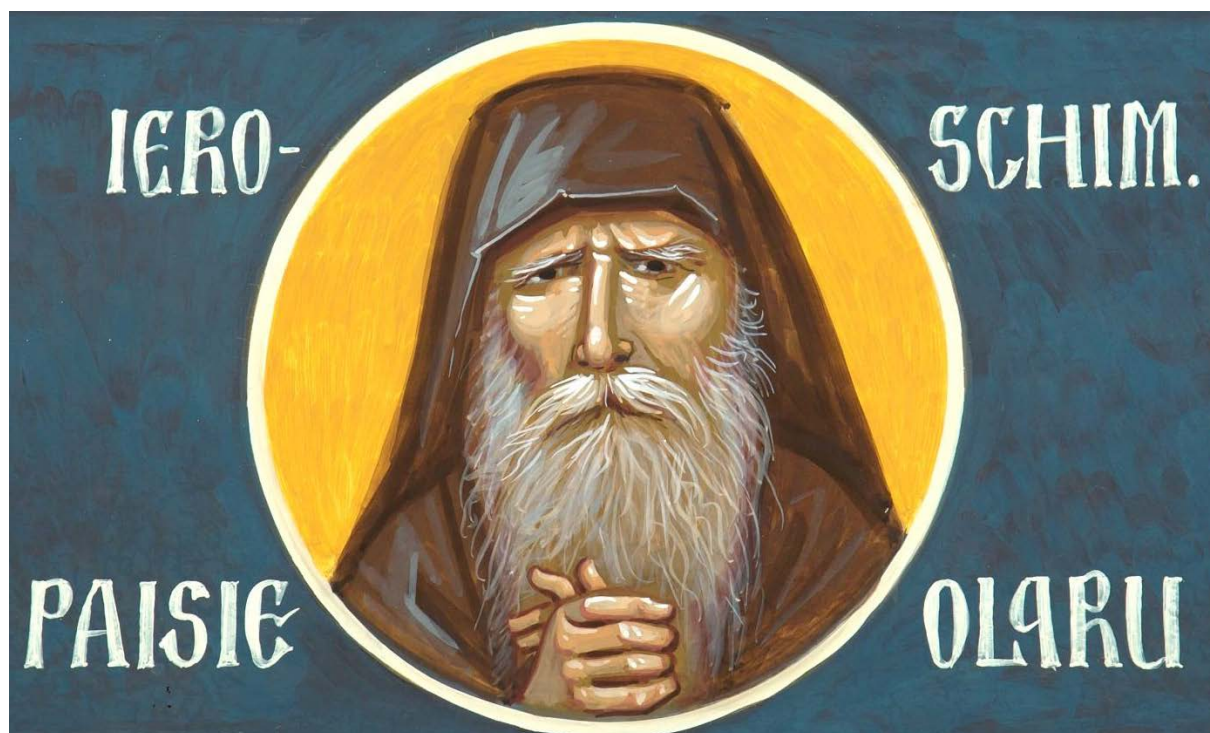


Figura 5. 265

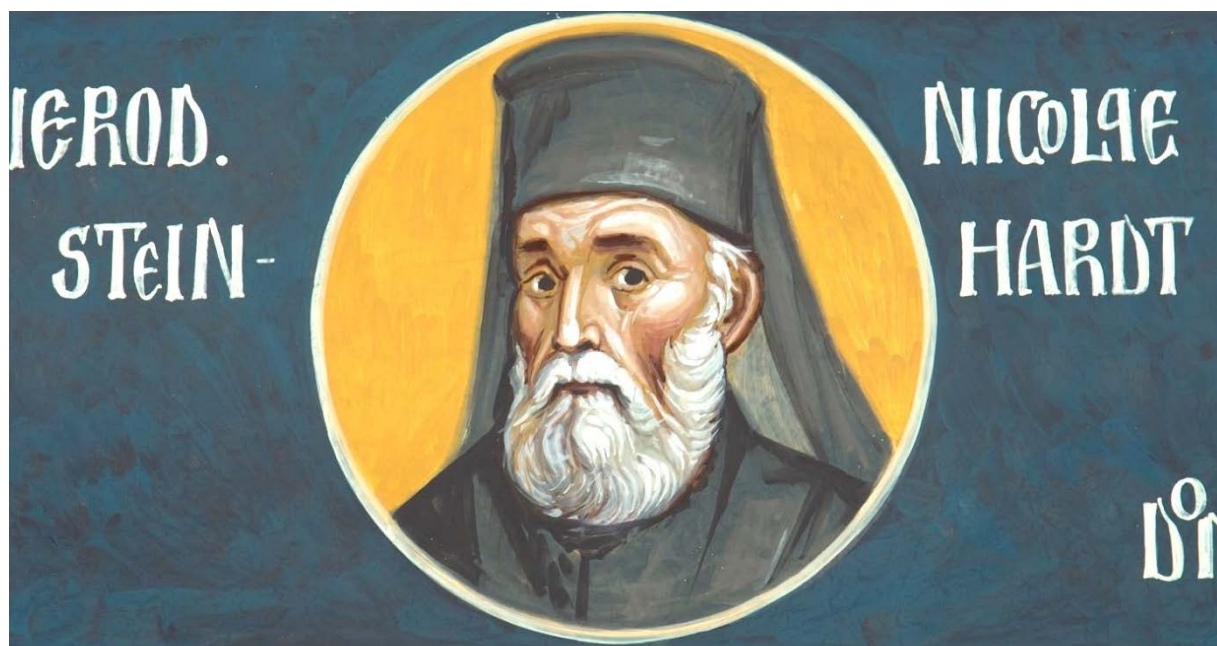


Figura 5. 266

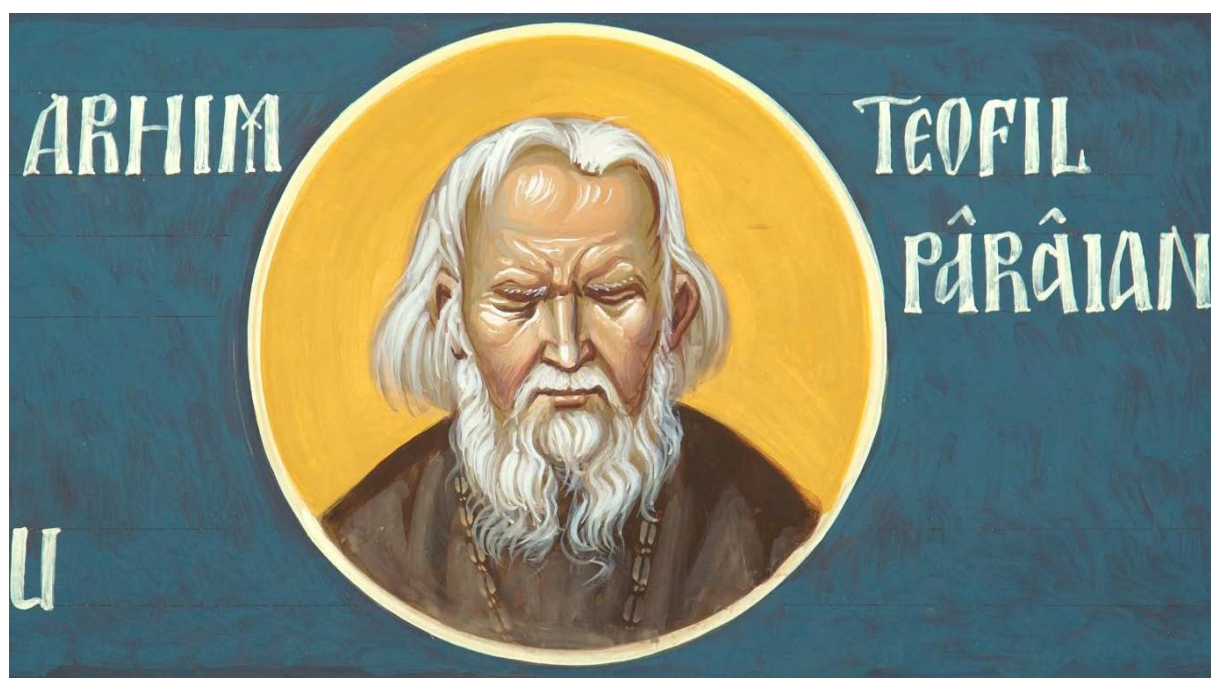


Figura 5. 267

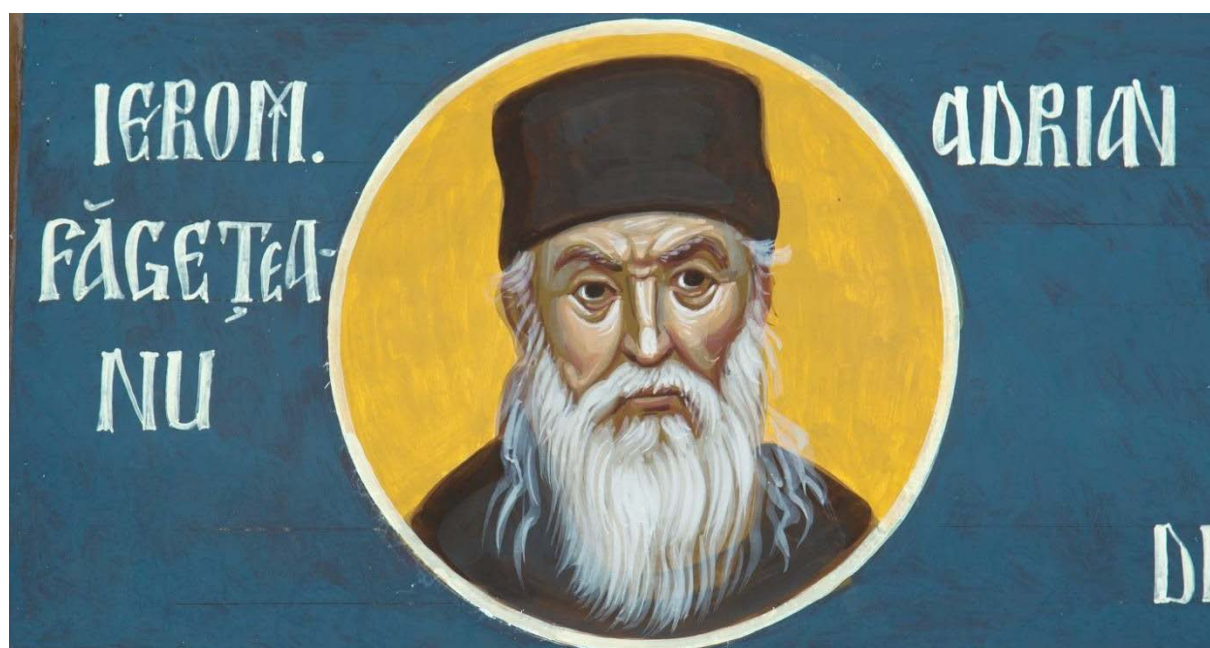


Figura 5. 268

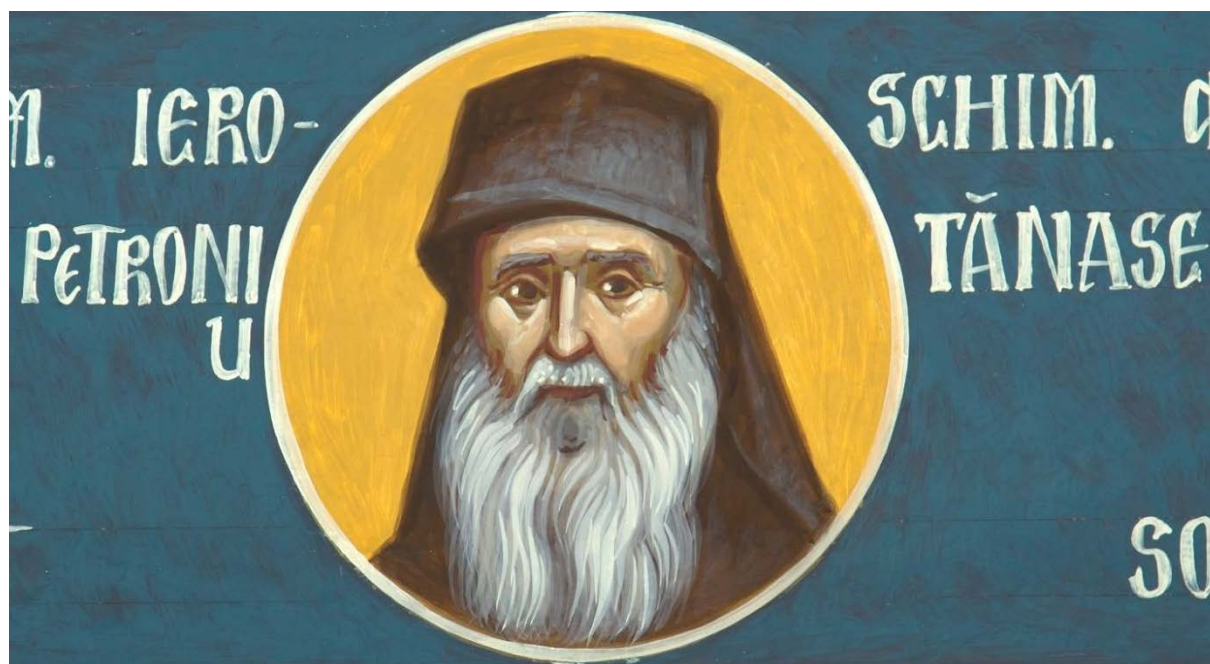


Figura 5. 269

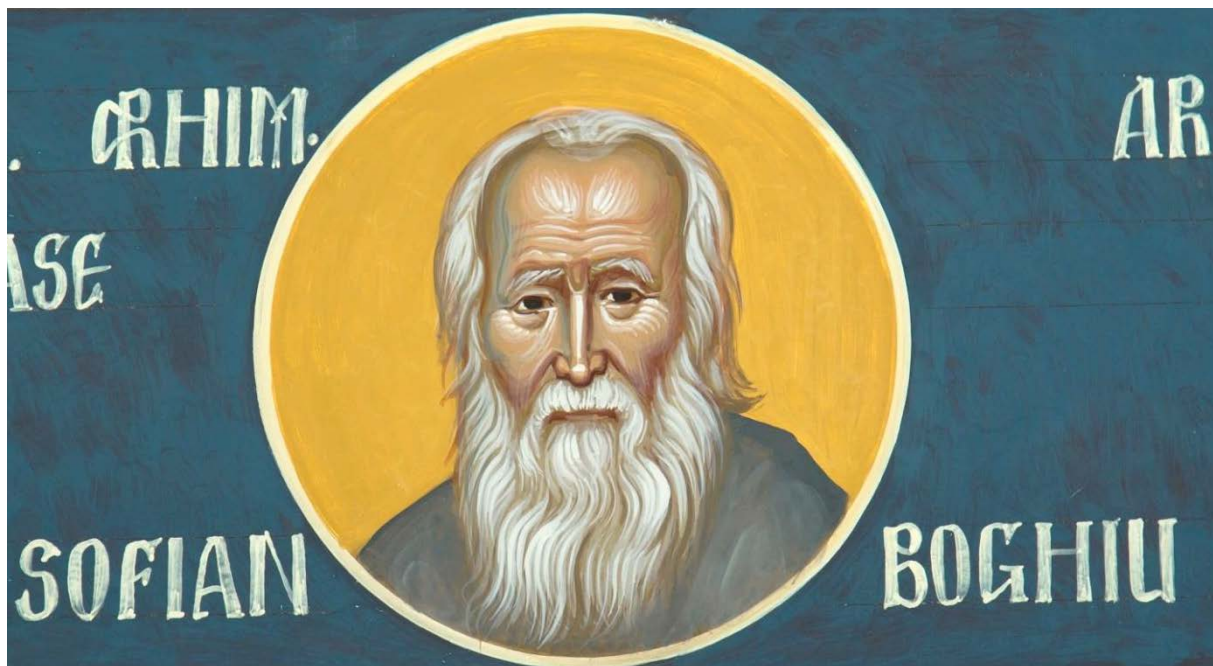


Figura 5. 270

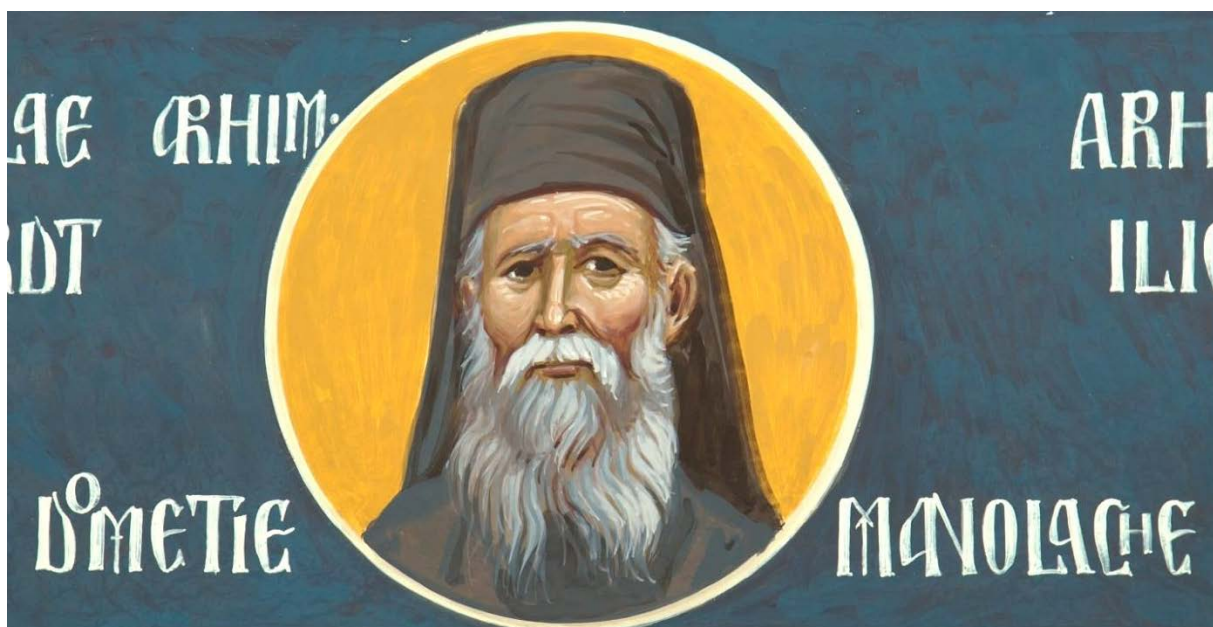


Figura 5. 271



Figura 5. 272



Figura 5. 273



Figura 5. 274

5.5. PRONAOS – HRISTOS ÎN SLAVĂ LA A DOUA VENIRE

O altă imagine care face parte din acest *ciclu dogmatic* care-l înfățișează pe Hristos este situată pe tavanul ce corespunde cafasului. *Hristos în slavă la a doua venire* reprezintă un decupaj din scena *Judecății de Apoi* adaptat pentru suprafața atipică a ceea ce putem numi pronaos. În fapt tot tavanul are ca temă principală *Deisis*-ul, însă spre deosebire de celălalt *Deisis* care se găsește în naos, acesta are o conotație eshatologică. În patru din cele opt colțuri ale slavei lui Hristos sunt amplasate simbolurile evangheliștilor inspirate din Apocalipsă: „...împrejurul tronului patru ființe, pline de ochi, dinainte și dinapoi. Și ființa cea dintâi era asemenea leului, a doua ființă asemenea vițelului, a treia ființă avea față de om, iar a patra ființă era asemenea vulturului care zboară” (Apoc. 4, 6-7). Alte medalioane de dimensiuni mai mici, în care sunt pictați: *Maica Domnului, Sf. Ioan Botezătorul, Sfinții Arhangheli Mihail, Gavriil, Rafail și Uriil* sunt plasate în lateralele celui cu Hristos în slavă, care împarte cu gestul mâinilor pe cei ce vor fi judecați.

Amplasarea acestei teme aici, scoasă din contextul *Judecății*, nu-i reduce semnificația. Accentul principal nu este pus pe tragismul evenimentului prin reprezentarea râului de foc, a neamurilor aduse la judecată, a chinurilor iadului sau a figurilor demonice care populează această scenă amplă, ci pe rugăciunea celor mai importanți mijlocitori către tronul de judecată. De asemenea textul plasat pe grinda de trecere către naos este cât se poate de grăitor în acest sens: „Veniți binecuvântații Tatălui meu, moșteniți împărăția cea pregătită vouă de la întemeierea lumii...” (Matei 25, 31-46). Intrarea în biserică corespunde unei intrări în împărăție, aceeași „împărăție a Tatălui și a Fiului și a Sfântului Duh” pe care o binecuvântează preotul la începutul fiecărei liturghii.





Figura 5. 275



Figura 5. 276



Figura 5. 277



Figura 5. 278



Figura 5. 279



Figura 5. 280



Figura 5. 281

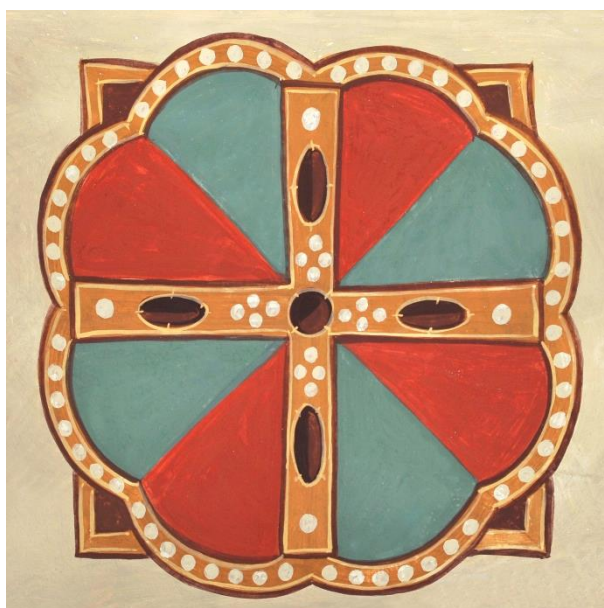




Figura 5. 282



Figura 5. 283



Figura 5. 284



Figura 5. 285



Figura 5. 286



Figura 5. 287



Figura 5. 288

CONCLUZII GENERALE

Pictura bisericească lasă adesea impresia unei rigori dusă până la încremenire în anumite aspecte ale sale. Copierea înaintașilor și moștenirea lăsată ucenicilor de către zugravi, prin felul de transmitere a meșteșugului, lasă impresia publicului larg că pictorul de biserici, fie nu este în stare de creativitate, fie acest aspect nu reprezintă un scop al artei sale. Acest mod de a judeca arta religioasă corespunde în parte și unei categorii de critică după principiile artei moderne. O apropiere de această zonă a artei consider că ar fi mai potrivită dacă se are în vedere mentalitatea, contextul epocii în care ea a luat naștere și nevoile care au condus la dezvoltarea ei. Prin urmare, este simplu să pornim de la constatarea că această artă aparține unei credințe religioase, deci răspunde nevoilor unei religii. Aproape toată arta cunoscută până în vremea Renașterii are o legătură cu credința religioasă, fie că ne referim la desenele rupestre sau la zeitățile egiptene, romane, grecești sau indiene.

Interdicțiile reprezentărilor religioase ale popoarelor semitice erau puse în strânsă legătură cu idolatria practică de restul lumii. Reprezentarea lui Dumnezeu pentru evrei era interzisă, cu excepția figurilor cerești de heruvimi care decorau Tabernacolul, corespondentul altarului de astăzi. Prin întruparea lui Dumnezeu în chip omenesc, în persoana lui Iisus Hristos, interdicția dată prin Moise poporului iudeu se sfârșește. La începuturile sale, arta creștină preia modurile plastice de exprimare existente. Întrucât arta egipteană avea o exprimare mai sintetică, cu un canon sobru, ce utilizează stilizarea în defavoarea reprezentărilor naturaliste, va constitui o sursă de inspirație predilectă pentru noua credință creștină, mai ales în pictură. O dovadă în acest sens este apropierea tehnică și morfologică dintre icoanele pictate în encaustică, în primele veacuri creștine (icoanele de la Sinai) și portretele funerare de la Faium.

Convertirea păgânilor la creștinism a generat și o convertire a artei pe care o practicau. Influențele venite din afara Bisericii în arta ei, au dus treptat la o nevoie de precizare, din partea ierarhiei bisericești, a hotarelor de manifestare corecte din punct de vedere dogmatic. Cerința esențială era de ordin teologic, anume respectarea adevărilor de credință stabilite la sinoadele ecumenice și locale. Nu se cunosc nici un fel de îngrădiri tehnice sau artistice stabilite de Biserică. Disputele iconoclaste care au durat mai bine de două sute de ani, au cutremurat întreaga viață a Imperiului Bizantin. În cele din urmă,

tranzarea problemei s-a întâmplat odată cu hotărârile Sinodului Șapte Ecumenic (787) și mai târziu cu Duminica Ortodoxiei (853).

În anul 1054 se produce Marea Schismă, ca urmare a divergențelor la nivel teologic dintre Apus și Răsărit. În Apus se petrece o mutare de accent în artă, de la tipul reprezentărilor hieratice către o aplecare tot mai evidentă spre naturalism, simultan cu descoperirea picturii în ulei. Această tendință se manifestă tot mai pregnant sub influența umanismului și a iluminismului. Arta icoanei își va continua evoluția în Bizanț până la căderea Constantinopolului din 1453, apoi în Balcani, în Țările Române și în Rusia. Până în secolele XV – XVI iconografia atinge apogeul. Către sfârșitul secolului XVI începe o perioadă de decadență, în parte datorată influenței Renașterii. Schimbările se resimt la nivelul încărcăturii vizuale, a abundenței detaliilor și a diluării mesajului transmis, pe de o parte, dar și din punct de vedere tehnic. Pictura în ulei duce treptat la dispariția aproape totală a tehnicii frescei, până spre sfârșitul secolului XVIII.

Descoperirea Erminiilor de la Muntele Athos, în veacul al XIX-lea, a constituit o noutate printre istoricii de artă. În introducerea la prima ediție franțuzească a manualului (1845), Didron, dezbătând descoperirea sa științifică, spune: „Pictorul grec este robul teologului. Lucrarea sa este un model pentru urmașii săi, în aceeași măsură în care este și copia predecesorilor săi. Pictorul este îngrădit (legat) de tradiție, în același fel cum un animal este dependent de instincte. El (re)face reprezentările la fel cum pasărea își face cuibul sau albina stupul. Este responsabil doar de execuție, în timp ce invenția și ideea reprezintă grija înaintașilor săi, a teologilor, a Sfintei Biserici”. Aceasta era atitudinea generală a istoricilor de artă de la începutul secolului XIX, despre pictorul de icoane, atitudine ce reflecta decadența la care se ajunsese. Atelierele de icoane deveniseră la acea vreme mai mult ateliere de manufactură. În urma redescoperirii *Erminiei* interesul pentru icoană, ca produs artistic și ca purtător de mesaj teologic, a revenit treptat în centrul atenției. Acest aspect a coincis în țara noastră cu începerea unui amplu program de restaurare a bisericilor monument-istoric. În paralel, sub impresia puternică a prospețimii culorilor scoase de sub straturile de fum, a crescut interesul artiștilor pentru tehnica veche a frescei. Deși se bazează pe principii simple de lucru, totuși revenirea la stăpânirea meșteșugului de odinioară nu este la îndemâna oricui. Practicarea picturii a fresco presupune o experiență îndelungată și o observare constantă a tuturor proceselor fizice și chimice care se petrec în timpul lucrului. Dificultățile tehnice nu i-au oprit pe vechii meșteri să facă adevărate capodopere în domeniu. Toți zugravii care transmiteau din generație în generație tainele meșteșugului lor aveau obligația morală de a păstra și preda mai departe în întregime

toată bogăția de informații privitoare la realizarea icoanei, cât și a condiției de iconar. Totuși unele informații se pierdeau datorită unor imperfecțiuni ale sistemului de comunicare sau a celui de receptare a ucenicului, fie de teama concurenței. Deseori anumite părți tehnice considerate neactuale erau trecute cu vederea, iar altele, care făceau parte din experiența personală acumulată de către cei ce copiau aceste *erminii* erau adăugate. Anumite informații cunoscute îndeobște de către tagma zografilor nu erau explicate deloc, iar dacă la acest fapt adăugăm ieșirea din uz a unor termeni tehnici și uitarea lor, descoperim anumite pasaje ale manuscriselor de altă dată ca fiind aproape de neînțeles.

Cercetarea personală pe care am întreprins-o cu mult înainte de pictura „Paraclisului Sf. Nicolae” este o continuare a eforturilor generației dascălilor mei, pentru a redescoperi noblețea unei tehnici picturale aparte, devenită un segment de nișă între celelalte tehnici artistice. Pe lângă aspectul tehnic, am fost cucerit de specificul iconografiei bizantine concretizat în multitudinea de simboluri folosite, limbajul plastic aparte, modul de așezare și figurare a luminii, anatomia transfigurată a personajelor, perspectiva dinamică sau armonia compozițiilor.

Pictura „Paraclisului Sf. Nicolae” reprezintă continuarea firească a preocupărilor personale de recuperare și conectare la filonului tradiției picturii bizantine. Un aport important în cunoașterea tehnicii frescei, la nivel tehnic, l-am primit din partea unor restauratori ai bisericilor din Bucovina. Observarea *in situ* și corelarea cu informațiile publicate, a constituit o preocupare constantă în acest demers de înțelegere și impropriere a acestei tehnici fascinante. Această cercetare s-a materializat în experimentarea tehnică și perfecționarea continuă a rezultatelor obținute. Colaborarea cu colegii de breaslă la nivel teoretic și practic, participarea activă la „Conferințele naționale ale pictorilor bisericești și restauratorilor din România”, organizate anual de Patriarhia Română, mi-au lărgit orizontul de cunoaștere, care la început consta mai mult într-o căutare de tip autodidact.

În ceea ce privește programul iconografic, am avut ca prim reper descrierea prezentată în *Erminia picturii bizantine*, a lui Dionisie din Furna. La aceasta s-a adăugat bibliografia cu studiile programelor iconografice și urmărirea lor *in situ*. În acest demers de documentare și cunoaștere pe viu a bisericilor reprezentative ale artei medievale românești, am avut bucuria de a însoți uneori specialiști în istoria artei sau restauratori. Beneficiul personal pe care l-am resimțit în urma acestor experiențe a fost revelator. Diversitatea de alcătuire a programelor

iconografice, rigoarea tehnică, ineditul unor abordări tematice pe suprafețe foarte diferite, stau ca mărturie pentru căutarea continuă a adecvării unui mesaj teologic viu la spațiul eclesial.

Compararea temelor iconografice folosite preponderent în țara noastră, cu programe iconografice din Grecia, de la Muntele Athos, Serbia sau Rusia, m-a ajutat să pot elabora un program iconografic adaptat în cazul „Paraclisului Sf. Nicolae”. Liniile directoare ce au condus acest demers au avut trei direcții:

- Exprimarea unei idei teologice – cunoașterea/revelarea lui Dumnezeu și urcușul duhovnicesc spre această cunoaștere, mijlocit de imaginea iconică.
- Plasarea temelor iconografice în funcție de simbolismul spațiului liturgic, urmărind axele mari ale bisericii, relația și sinapsele posibile dintre teme pentru adecvarea mesajului transmis de acestea. Urmărirea intercalării temelor liturgice, istorice și dogmatice pentru a obține o unitate bine structurată a întregului ansamblu.
- Adaptarea iconografiei la forma arhitecturii interioare, în așa fel încât exprimarea plastică să contribuie la îmbogățirea și formarea cultural-artistică a beneficiarilor direcți – studenții teologi și cei ai artei sacre.

Evaluarea aspectelor tehnice în cazul picturii a fresco poate fi făcută în mai multe etape, în funcție de perioadele de carbonatare. Pentru rezultate complete este necesar un timp de minim doi ani de la încheierea lucrării. În cazul nostru intervalul de aproape cinci ani de la terminarea picturii a fost suficient pentru a urmări eventualele vicii de tehnică, stabilitatea pigmentilor folosiți în raport cu alcalinitatea varului și rezistența la lumină.

Aspectul cromatic al lucrării s-a păstrat foarte bine, tonalitatea nuanțelor s-a deschis ușor, în mod firesc. Majoritatea pigmentilor folosiți erau cunoscuți și testați la alte lucrări, prin urmare nu au fost probleme de alterare a culorilor. Trebuie menționat cazul unui pigment nou, introdus în paleta cromatică, de culoare brun închis – *terra sienna din Cipru* – care s-a comportat atipic față de celelalte culori. În general, nuanțele folosite în timpul lucrului suferă un proces de luminare a tonalității față de momentul aplicării „pe umed”. În cazul acestui pigment, foarte rezistent la lumină și la alcalinitatea varului, procesul acesta a fost inversat. Pe măsura trecerii timpului a devenit tot mai închis, aproape de negru. Pigmentul a fost folosit la accentuarea unor linii de desen, iar rezultatul final asupra întregii lucrări este vigoarea crescută a desenului. Calitatea și cantitatea pigmentilor folosiți este importantă în egală măsură. Unitatea cromatică este condiționată de folosirea acelorași nuanțe pe tot parcursul lucrării.

Aspectul general al picturii Paraclisului este unul echilibrat. Suprafețele largi ale pereților sunt tratate unitar, deși au pus serioase probleme tehnice prin fragmentarea și înmulțirea gionatelor și chiar a pontatelor în cadrul aceleiași scene. Descoperirea modului de sclivisire cu pensula aspră și culoare, poate fi o soluție pentru tratarea suprafețelor mari de lucru, care necesită un timp scurt de execuție. Un rol esențial în pregătirea pentru fiecare etapă în parte, a avut-o proiectarea desenului la scară pentru suprafețele mari. Privind în urmă, cred că ar fi fost mai potrivită plasarea temei sinoadelor ecumenice din pronaos la baza arcuirii cilindrului, pentru a evita aglomerația vizuală pe care o constat la acest nivel.

Consider că pictura de biserici trebuie făcută în cadrul unor echipe de pictori care să colaboreze și să contribuie împreună la realizarea unei lucrări, asemenea zugravilor de odinioară. Colaborarea dintre teolog, pictor și arhitect în elaborarea unor proiecte de biserici este necesară pentru a evita derapajele de orice fel. Elaborarea unui program iconografic necesită o bună cunoaștere a tradiției bizantine, deopotrivă cu cea a teologiei. Istoricii de artă cu reale competențe în acest domeniu ar putea aduce, alături de teologi, o înțelegere asumată a unor teme iconografice noi sau cel puțin o punere în context inedită, pentru a dinamiza o tendință de repetiție a acelorași programe iconografice devenite „clasice”. Adaptarea picturii la specificul arhitectonic al fiecărei biserici este un deziderat permanent valabil și actual.

Având în vedere experiența acumulată pe parcursul acestei lucrări, am continuat să extind aria de studiu asupra unor biserici din perioada bizantină, care se află în Italia și în Turcia. Decorarea lor în tehnica mozaicului a generat o abordare simplificată la nivelul încărcăturii vizuale. Diversitatea ideatică a fiecărui spațiu liturgic poate fi redusă uneori la o singură temă. Modul acesta de abordare esențializat, concentrează atenția pe miezul teologic al fiecărei teme și creează un impact vizual mai puternic asupra privitorului. Preluarea în frescă a unor compoziții din mozaic, alături de unele ilustrații din arta miniaturii, poate constitui o resursă nouă de imagini, puțin utilizată atât la nivelul aspectului vizual, cât și al alcătuirii de programe iconografice. Continuarea acestei cercetări va fi concretizată într-un alt studiu de caz – pictura Paraclisului Mănăstirii Lupșa.

Se cuvine să aduc mulțumire dascălilor mei care m-au îndrumat și încurajat pe parcursul formării mele. Un rol deosebit în această devenire îl are Înaltpreasfințitul Mitropolit Andrei, care mi-a încredințat sarcina decorării acestui Paraclis, fapt pentru care îi sunt profund recunoscător.

BIBLIOGRAFIE

Cărți

- Alămoreanu, Alexandru, *Un glosar al luminii*, Ed. Alma Mater, Cluj-Napoca, 2005.
- Alpatov, Mihail, *Istoria Artei*, trad. B. Colbert & M. Ibănescu, Ed. Meridiane, București, 1967.
- *Arta din România*/ ed: Theodorescu Răzvan, Porumb Marius, vol I și II, Ed. Academiei Române, Cluj-Napoca, 2018
- Baștovoi, Savatie, *Idol sau icoană. Elemente de teoria icoanei*, Ed. Marineasa, Timișoara, 2009
- Besançon, Alain, *Imaginea interzisă. Istoria universală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, trad. M. Antohi, Ed. Humanitas, București, 1996.
- Biblia sau Sfânta Scriptură, Ed. Institutului Biblic, București, 1991
- Brandi Cesare, *Teoria restaurării*, Ed. Meridiane, București, 1996
- Bratu Bogdan, *Icoana împărăției. Pictura exterioară abisericilor Moldovei*, Ed. Patmos, Cluj-Napoca, 2010
- Bunge, Gabriel, *Icoana Sfintei Treimi a cuviosului Andrei Rubliov sau "Celălalt Paraclet"*, Ed. Deisis, Sibiu, 2006.
- Cavaros, Constantin, *Ghid de iconografie bizantină*, trad. A. Popescu; îngrijitor de ediție și coordonator artistic Ștefan Ionescu-Berechet, Ed. Sofia, București, 2005.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, 3 vol., Ed. Artemis, București, 2006.
- Delvoye, Charles, *Arta bizantină*, vol.I și II, București, Ed. Meridiane, 1976.
- Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sofia, București, 2000.
- Durand, Gilbert, *Aventura imaginii. Imaginația simbolică*, trad. M. Constantinescu & A. Boboce, Ed. Nemira, București, 1999.
- Evdokimov, Paul, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, trad. G. & P. Moga, Ed. Meridiane, București, 1993.
- Florenski, Pavel, *Iconostasul*, trad. și cronologie B. Buzilă, Ed. Anastasia, București, 2009.
- Grabar, André, *Iconoclasmul bizantin. Dosarul arheologic*, trad. D. Barbu, Ed. Meridiane, București, 1991.

- Gusev, Nikolai; Dunaev, Mihail; Karelin, Rafail, *Îndrumar iconografic*, vol.1, trad. Evdochia Șavga, Ed. Sophia, București, 2007.
- Iuliania, Monahia, *Truda iconarului*, Ed. Sophia, București, 2001.
- Kandinsky, Wassily, *Spiritualul în artă*, trad. A. Pavel, Ed. Meridiane, București, 1994.
- Kordis, Georgios, *Ritmul în pictura bizantină*, trad. Mihai Coman, Ed. Bizantină, București, 2008.
- Krug, Grigorie, *Cugetările unui iconograf despre sensul și menirea icoanelor*, trad. C. & F. Caragiu, A. Tănăsescu-Vlas, Ed. Sofia, București, 2002.
- Lazarev, Victor, *Istoria picturii bizantine*, vol. I-III, trad. F. Chirițescu, Ed. Meridiane, București, 1980.
- Lossky, Vladimir, *După chipul și asemănarea lui Dumnezeu*, trad. Anca Manolache, Ed. Humanitas, București, 2006.
- Lossky, Vladimir, *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit*, trad. Vasile Răducă, Ed. Bonifaciu, București, 1998.
- Lossky, Vladimir, *Vederea lui Dumnezeu*, Ed. Deisis, Sibiu, 1995.
- Manea, Vasile, *Întâlnirea cu Dumnezeu exprimată în icoana Schimbarea la Față*, Ed. Patmos, Cluj Napoca, 2006.
- Marion, Jean-Luc, *Crucea vizibilului*, trad. și postfață M. Neamțu, Ed. Deisis, Sibiu, 2000.
- Maxim Mărturisitorul, *Mistagogia*, ed. Institutului Biblic, București, 2017.
- Maxim Mărturisitorul; Simeon Metafrastul; Monahul Epifanie, „*Nașterea, Viața și Adormirea Maicii Domnului. Trei Vieți bizantine*”, Ed. Deisis, Sibiu, 2007.
- Mihail Mihalcu, Mihaela D. Leonida, *Din tainele iconarilor români de altădată*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2009.
- Mohanu, Dan, *Arheologia picturilor murale de la Biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș*, Ed. A.R.A., București, 2011.
- Mondzain, Marie-José, *Imagine Icoană Iconomie. Sursele bizantine ale imaginarului contemporan*, Ed. Sophia, București, 2009.
- Mora, Paolo și Laura – Philippot, Paul, *Conservarea picturilor murale*, Ed. Meridiane, București, 1986.
- Ozolin, Nikolai, *Iconografia ortodoxă a Cincizecimii*, trad. V. Manea, Ed. Patmos, Cluj-Napoca, 2002.
- Paștina, Horea, *Ascult și privesc*, Alba Iulia, Ed. Reîntregirea, 2010.

- Petrescu, Costin, *L'art de la fresque*, Ed. Lefranc, Paris, 1932.
 - Puhalo, Lazar, *Icoana ca Scriptură*, trad. Marian Rădulescu, Ed. Theosis, Oradea, 2009.
 - Quenot, Michel, *Icoana, fereastră spre absolut*, trad. prefață și note V. Răducă, Ed. Enciclopedică, București, 1993.
 - Quenot, Michel, *Sfîdările icoanei. O altă viziune asupra lumii*, trad. D. Mezdrea, Ed. Sofia, București, 2004.
 - Rousseau, Daniel, *Icoana, lumina feței tale*, trad. M. Alexandrescu, Ed. Sofia, București, 2004.
 - Săndulescu-Verna, C., *Materiale și tehnica picturii*, Ed. Marineasa, Timișoara, 2000.
 - Schönborn, Cristoph, *Icoana lui Hristos. O introducere teologică*, trad. și prefață V. Răducă, Ed. Anastasia, București, 1995.
 - Sendler Egon, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, Ed. Sophia, 2008.
 - Sendler, Egon, *Icoana, imaginea nevăzutului. Elemente de teologie, tehnică și estetică*, trad. I. & F. Caragiu și monahia Teodosia, Ed. Sofia, București, 2005.
 - Studitul, Teodor, *Iisus Hristos, prototip al icoanei sale. Tratat contra iconoclaștilor*, studiu introductiv și trad. Ioan I. Ică jr., Ed. Deisis, Alba Iulia, 1994.
 - Trifa, Alin, *Tehnici iconografice bizantine și contemporane*, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2013.
 - Trubeșcoi, Evgheni, *3 eseuri despre icoană*, trad. B. Buzilă, Ed. Anastasia, București, 1965.
 - Uspensky, Leonid, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă Rusă*, Ed. Patmos, Cluj-Napoca, 2005.
 - Uspensky, Leonid; Bobrinskoy, Boris, *Ce este icoana?*, trad. V. Manea, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2005.
 - Uspensky, Leonid; Lossky, Vladimir, *Călăuziri în lumea icoanei*, trad. A. Popescu, Ed. Sofia, București, 2003.
-
- **Articole**
 - Corbu Agapie, *Măiastra*, în *Arca noetica*, Ed. Parohia Ortodoxă „Cartier Nou II” Alba Iulia, 2016
 - Petrescu Costin, *O consacrare artistică în ziua de Paști* („Universul”, XLIX), București, 1 mai 1936.

- Săndulescu-Verna, C., *Vechii zugravi, tradiții uitate*, („Îngerul”, nr. 1-2), Buzău , 1937.
- ***Instrumente***
- Chevalier, Jean și Gheerbrant, Allain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, II și III, Ed. Artemis, București, 1995.
- Cios, Irina ș.a., *Dicționar de artă: forme, tehnici, stiluri artistice*, vol. II: N-Z, Ed. Meridiane, București, 1998.
- Șușală N. Ion, Bărbulescu Ovidiu, *Dicționar de artă - termeni de atelier* Ed. Sigma, București, 1993.
- ***Alte surse***
- *Paraclisul Maicii Domnului (în Aghiazmatar)*, ed. IV, București, 1914.
- Troparul, glas 7, din 6 august, Schimbarea la Față.



„Paraclisul Sfântul Nicolae se arată în aceste momente, considerat în întregime, icoană a slavei lui Dumnezeu pe pământ prin harul vărsat la târnosire, dar și individual, întâlnire fericită a icoanelor reprezentate cu „Icoana”, Cuvântul Hristos – „Minunat este Dumnezeu întru sfinții Săi” (Psalmul 67, 36). Dar, și cu aplicabilitate practică imediată, pentru cei care participă la slujbe, studenți, profesori sau alți închinători, ei înșiși icoane care se scriu la timpul prezent prin lucrarea tainică pe care Hristos o realizează aici.

Mai adăugăm un lucru vizavi de programul iconografic care îi dă acea notă de originalitate „necesară” unui pictor, fie el și de icoane. Este vorba de biografia Sfântului Nicolae, ilustrată iconografic, ca o invitație la apropiere de ocrotitorul paraclisului în toată concretețea unei experiențe imediate, personale și accesibile. Iar, în al doilea rând, menționăm și prezența unor părinți duhovnicești recenți și aparținători neamului nostru, ca o punte de legătură între sfinții vechi ai Bisericii și vremurile actuale, în interiorul unei continuități duhovnicești care caracterizează însăși viața Bisericii în ortodoxia și ortopraxia ei corespunzătoare.

Și tot acest program iconografic realizat cu rugăciune și măiestrie se vede acum, prin această bază teoretică, teologică și tehnică deopotrivă, prezentat, argumentat și explicat, concretizându-se într-o mistagogie iconografică, teologică, dar și duhovnicească, deschisă, accesibilă și necesară celor care se apropie de inițierea și înțelegerea, în consecință, a ceea ce presupune o biserică și pictura ei în tradiția ortodoxă, în particular Paraclisul studențesc Sfântul Nicolae din Cluj-Napoca.

Îl felicităm pe Părintele Arhidiacon Nicolae Bălan pentru această cercetare academică serioasă, dar și pentru pictura frumoasă pe care ne-a dăruit-o în paraclisul facultății, context la îndemână pentru a trăi anticipativ frumosul dumnezeiesc și a ne odihni întru cele ale Împărăției. Suntem convinși că acest volum va fi de folos specialiștilor în zona iconografică, dar și celor care se vor apropia cu râvnă de înțelegerea ortodoxiei și prin prisma icoanei.”

Conf. univ. dr. † BENEDICT (Vesa) Bistrițeanul
Episcop-vicar al Arhiepiscopiei Vadului, Feleacului și Clujului

